

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

RELATION ET CRÉATION COMMUNE EN CINÉMA DOCUMENTAIRE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
KADER AKYOL

JANVIER 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
PROBLÉMATIQUE	5
1.1 Documentaire : à la recherche d'une définition	6
1.2 Documentaire et fiction : les limites des genres	11
1.3 La communication : un outil technique?	15
1.3.1 Les théories de la communication	16
1.4 Piste de réflexion : communiquer avec les émotions	20
CHAPITRE II	
THÉORIES	23
2.1 La relation, l'expérience de la co-crédation	24
2.2 L'interactionnisme symbolique : expérience sociale et rencontre d'autrui	26
2.2.1 Le face-à-face	28
2.3 L'Être au monde	34
2.3.1 L'interinfluence merleau-pontienne : le corps à corps des émotions créatrices et communicantes	38
2.3.2 L'interinfluence : le lien émotif et invisible du sujet au monde	41
2.3.3 L'interinfluence : l'émotion du spectateur	46

CHAPITRE III	
RÉALISATEURS ET DÉMARCHES	50
3.1 Wang bing et <i>À l'ouest des rails</i>	51
3.2 La vérité de la reconstitution	57
3.2.1 Herzog et <i>Little Dieter Needs to Fly</i>	61
3.3 L'image souvenir	67
3.3.1 Joshua Oppenheimer et <i>The Act of Killing</i>	71
3.4 Vérités et mensonges	75
CONCLUSION.....	78
BIBLIOGRAPHIE.....	82

REMERCIEMENTS

Je remercie ma famille pour son soutien. Merci à Raluca et Geneviève avec qui j'ai partagé l'expérience de l'écriture et la passion pour le cinéma, ainsi qu'à tous mes camarades de classe qui m'ont fait grandir à leur contact. Je ne pourrai également jamais assez remercier ma directrice Diane Poitras, pour son soutien sans faille, et mon jury exceptionnel, Gilles Coutlée et Martin L'Abbé.

RÉSUMÉ

Nous proposons, dans le cadre de ce mémoire, les principaux axes de recherche qui orienteront notre réflexion sur les conversations filmées (entrevues) et la création commune entre les participants d'une œuvre documentaire, c'est-à-dire filmeur et filmé. Pour ce faire, nous analyserons principalement trois œuvres : *À l'ouest des rails* de Wang Bing pour les relations privilégiées que le réalisateur entretient avec ses personnages; *Little Dieter Needs to Fly* de Werner Herzog un film synthétisant ces deux idées, c'est-à-dire l'alliance entre créateurs (réalisateur/protagoniste) dans les reconstitutions et lors des discussions filmées; *The Act of Killing* de Joshua Oppenheimer, pour la participation active du protagoniste dans le film, puisque la mise en scène est pensée tant par le réalisateur que le personnage. Parmi les axes essentiels que nous voulons aborder, citons les relations problématiques entre le fictif et le réel et les limites du genre. Pensons également aux relations privilégiées entre filmeur et filmé (comment paraissent-elles à l'écran? quelle est la posture qu'incarnent ces deux acteurs?). Nous défendrons la position que le documentaire est le fruit d'une création commune de plusieurs protagonistes – et non l'œuvre d'un seul auteur – régie par les relations humaines, qui lui permettent de prendre vie. Nous soutiendrons une hypothèse de communication basée sur les émotions. Notre analyse s'appuiera sur la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty, de même que sur des concepts empruntés à Erving Goffman, Edgar Morin et François Niney. Cette recherche permet, en somme, de se questionner sur l'élaboration du cinéma documentaire et sur les enjeux essentiels de sa mise en forme.

MOTS-CLÉS : cinéma, documentaire, relation, entrevue, création commune.

INTRODUCTION

Au cours de mes études pour l'obtention d'un baccalauréat en cinéma, j'ai eu la chance d'expérimenter diverses formes de créations cinématographiques : la fiction, l'essai, le documentaire. La démarche qui sous-tend le cinéma documentaire m'a fascinée, au point que je me suis lancée dans la réalisation de courts et longs métrages de ce genre cinématographique. À chaque fois, je suis surprise par les relations privilégiées que j'entretiens avec mes protagonistes, il y a un jeu relationnel qui s'installe entre eux et moi. Plus que toute autre forme cinématographique, le documentaire offre une importante place créatrice aux participants, lesquels peuvent décider de ce qu'ils veulent montrer ou pas, dire ou ne pas dire, faire ou ne pas faire. Bref, le réalisateur doit apprendre à travailler avec ses personnages et avec les aléas du tournage documentaire.

Depuis Robert Flaherty avec *Nanook of the North*¹, le genre se démarque par le caractère intimiste de sa forme de création entre le filmeur et les filmés. En parlant de la démarche de Flaherty, André Dudemain, critique de cinéma à la revue *24 images*, dit que : « [...] en projetant les images aux Inuits, ceux-ci se sont laissés prendre au

¹ Les historiens ne s'entendent pas sur le premier film appartenant au genre documentaire puisque certains d'entre eux qualifient *Nanook of the North* de trop fictionnalisé. Néanmoins, vu notre postulat sur le documentaire, nous considérons que ce film de 1922 de Flaherty est le premier film documentaire de l'histoire, bien que John Grierson ait utilisé le terme documentaire pour la première fois avec *Moana* en 1926.

jeu et, dès lors, ils se sont mis à participer activement au tournage [...]»² » Ainsi, le documentaire n'est pas si calqué sur le *réel* que nous pourrions le croire, c'est-à-dire qu'il est parfois le fruit de l'imagination et d'une mise en scène conjointe du réalisateur avec ses protagonistes pour recréer une réalité. D'ailleurs, qu'est-ce que le réel au cinéma? N'est-ce pas une question plutôt contradictoire? Un des premiers films du genre, dans toute l'histoire du cinéma, s'érige en une construction non conforme à l'idée que l'on s'en fait. Depuis lors, cette polémique suscite de vives discussions tant du côté de la communauté artistique que de celui des intellectuels.

Certains intellectuels et artistes croient que le cinéma documentaire doit respecter une apparente idée du *réel*. Pour le moment, nous employons le terme documentaire dans sa définition la plus simple, c'est-à-dire « une captation cinématographique aussi fidèle que possible du réel³ ». En fiction, le réalisateur dirigera les acteurs afin qu'ils livrent une performance à laquelle le spectateur, grâce à la véracité de l'émotion *actée*⁴, pourra croire sans y croire, puisqu'il sait bien qu'il s'agit d'une histoire inventée. En s'inspirant de la fiction, et dans cette optique, certains documentaristes tentent de diriger leurs protagonistes, en usant de techniques de communication interpersonnelle afin que ces derniers se livrent, sans gêne, en présentant leur réel.

² André Dudemain, « La question du chamanisme dans *Nanook of the North* et *Le journal de Knud Rasmussen*, L'âme est un voyageur imprévisible. » *24 images*, no 134 (2007), p. 55. Récupéré de: <http://www.erudit.org/feuillete/index.html?images1058019.images1108748@76>, consulté en juin 2013.

³ Corinne Maury, *Habiter le monde : éloge du poétique dans le cinéma du réel*, Belgique, Coll. « Côté cinéma », Éditions Yellow now, 2011, p. 10.

⁴ Nous avons préféré franciser le verbe anglais *to act* qui nous semble plus proche de notre pensée. En français, la distinction entre jouer un rôle ou jouer dehors, par exemple, n'est pas clairement définie. En anglais, *to act* ainsi que *to play* portent moins à confusion. Nous avons suivi cette logique pour la suite de notre mémoire.

Cette fin en soi est teintée d'un illogisme puisque rarement œuvre artistique, en occurrence le cinéma, a rimé avec réalité. En effet, la nature même de la création artistique suppose et engendre une œuvre originale laissant percevoir, non pas une seule réalité approuvée par tous, mais celle de l'artiste; une subjectivité assumée, une réalité parmi tant d'autres. Le cinéma d'auteur, tel que vu pour la première fois par Bazin, fait référence à des œuvres reflétant le style propre du créateur, en présentant une vision unique, originale et personnelle. Corinne Maury parlera de ce type de cinéma, plus précisément du documentaire d'auteur, en décrivant une démarche de création. Elle dira qu'il existe des cinéastes qui filment leur *présence-au-monde*, un *je* sans cesse *présent au monde*. Il s'agit d'une posture incarnée du je (réalisateur) dans le monde, un cinéaste qui est plus qu'un témoin indifférent.

Leur désir n'étant pas de constater le réel, de le dupliquer, mais de se l'approprier et d'en restituer un regard cinématographique par des formes artistiques singulières. À aucun moment, ce réel regardé n'est étranger ni anonyme. Ils l'habitent, ils lui appartiennent et le considèrent comme un chantier à vivre et à transformer.⁵

En nous basant sur cette définition du documentaire d'auteur, nous essayerons de comprendre en quoi le travail d'un réalisateur documentaire exprime une présence *au monde* plus qu'un travail de restitution.

D'autant plus que faire un film, c'est toujours cette rencontre entre un être humain et d'autres êtres humains, entre un individu et autrui, entre un sujet incarné et un autre sujet incarné qui s'*interinfluencent*. Nous dirons qu'ensemble, ils s'inscrivent dans ce que Merleau-Ponty appelle *chair*, un élément qui regroupe plus que les corps, mais

⁵ Corinne Maury, *op cit.*, p. 10-11.

aussi l'affectivité des êtres. Cette *chair*, qui s'abrite dans le *monde*, englobe tous les éléments de l'être.⁶ En adoptant ce regard phénoménologique de Merleau-Ponty et en abordant la co-construction de sens et l'intersubjectivité, nous essayerons de démontrer que le cinéma documentaire est un travail complexe, conjoint entre filmeur et filmé. Pour ce faire, nous tenterons d'analyser essentiellement le processus menant à la création commune et aux *conversations*⁷ filmées entre ces deux acteurs créatifs. Par conséquent, nous nous appuierons sur un corpus de trois films (*À l'ouest des rails*, *Little Dieter Needs to Fly*, *The Act of Killing*) qui présentent des démarches singulières quant à la réalisation documentaire. Enfin, dans un sens large, il s'agit de démontrer que la relation est ce qui donne vie au film, dont le réel n'est pas le but, mais l'outil.

⁶ Ces concepts de Maurice Merleau-Ponty seront expliqués plus loin dans notre travail.

⁷ Ce terme, emprunté à la cinéaste Heddy Honigmann, sera également celui que nous utiliserons pour désigner l'entrevue, considérant « conversation » plus proche de notre pensée. Pepita Ferrari, *L'art du réel, le cinéma documentaire*, DVD, coul., ONF, Montréal, 2008, 30 min. 33 sec.

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE

Dans ce premier chapitre, nous tenterons d'abord de définir les aspects et les critères essentiels qui régissent le film documentaire. Nous évoquerons notamment les rapports complexes entre réel et fiction et la difficulté de délimiter les catégories génériques. L'analyse des diverses terminologies et des définitions appliquées au cinéma documentaire constituera une partie importante de ce segment du travail. Nous présenterons les définitions classiques du documentaire, les critères les plus communément admis avant d'en interroger les limites.

En particulier, nous verrons que le critère de la captation du réel s'avère problématique. En effet, nous pouvons dire que le documentaire est une empreinte de la réalité, dès lors que la prise de vue de l'artiste capte une image. De même, si nous avançons que la réalité n'y est pas représentée ni totalement, ni objectivement, nous aurions pareillement raison puisque le film monte des images en créant des signifiants décodés par des spectateurs. Ces deux perspectives nous amèneront à nuancer notre réflexion sur le couplage documentaire/réalité.

Enfin, dans ce même chapitre, nous présenterons les schémas de la communication, en partant du paradigme cybernétique et systémique. Nous analyserons ce modèle

afin de mieux articuler notre postulat, qui met de l'avant l'échange nécessaire entre filmeur et filmé lors de l'expérience du tournage. Nous insisterons, par la suite, sur les limites de ces schémas classiques qui sont encore au fondement des théories de la communication et sur les potentialités de l'émotion, qui est pour nous un véritable moteur de la communication, avant de la développer plus amplement dans le second chapitre de notre travail.

1.1 DOCUMENTAIRE : À LA RECHERCHE D'UNE DÉFINITION

Le documentaire cherche à exprimer un aspect du monde à partir d'événements réels. Voilà une affirmation relevant du sens commun qui ne semble guère porter à discussion. Et pourtant, définir le documentaire n'est pas une chose aisée. « Documentaire » est un terme récent, datant de la fin du XIX^e siècle, 1876 exactement si l'on en croit *Le Grand Robert*. Il a pour étymologie le mot « document » — issu du latin « documentum » — indiquant « ce qui sert à instruire », et caractérisant tout « écrit servant de preuve ou de renseignement », et « toute base de connaissance, fixée matériellement, susceptible d'être utilisée pour consultation, étude ou preuve »; par extension, il revient à désigner « ce qui sert de preuve, de témoignage. »¹ Quant au *Petit Robert*, il propose cette définition du film documentaire : « [...] film didactique présentant des documents authentiques, non élaborés pour l'occasion.² » Le *Larousse*, enfin, définit le documentaire « comme un programme audiovisuel à caractère didactique ou culturel montrant un aspect

¹ Alain Rey (dir. publi.), *Le Grand Robert de la langue française*, 3^e édition entièrement revue et corrigée, 6 vol., version numérique 2001.

² Alain Rey (dir. publi.), *Le Petit Robert de la langue française*, Paris, Éditions SEJER Éditis, 1990, p. 612.

particulier de la réalité à la différence de la fiction³ ». La filiation lexicologique est déterminante : le film documentaire sera une preuve du réel, perçu, en effet, dès son origine, comme une captation objective de la réalité doublée de sa restitution via un dispositif filmique. Pensons, à ce propos, au Cinématographe des frères Lumière, un appareil filmique datant de 1895, et nommons quelques-uns de leurs films représentant des situations réelles, mais mises en scène : *Sortie des usines* (1894), *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895), *le Repas de bébé* (1895), etc. Le documentaire est devenu un document audiovisuel à visée informative et/ou didactique, en tout cas perçu comme tel par le grand public et conçu/produit selon cette logique par certains producteurs et réalisateurs. Avec le temps, de nombreuses tentatives de définition ont été entreprises : classification selon le genre (documentaire de création, de propagande, informatif, etc.), selon le mode (poétique, explicatif, d'observation, participatif, réflexif, performatif⁴), ou encore selon le sujet ou la thématique (documentaire de voyage, de vulgarisation, animalier, historique, sociologique, scientifique, promotionnel, commercial, etc.). La définition du documentaire est donc ardue, difficile à circonscrire et à appréhender. Ajoutons à cela le développement des médias de masse en général et d'Internet en particulier, qui permettent très facilement de diffuser de l'actualité et des reportages audiovisuels, en empruntant beaucoup au langage du cinéma, et notamment aux techniques du documentaire. Cela explique les définitions parfois dépassées que nous proposons les dictionnaires de référence.

³ Patrice Maubourguet, (dir. pul.), *Larousse*, Paris, Éditions Larousse, 2001, p. 350.

⁴ Bill Nichols propose une classification selon les modes afin de spécifier les axes de développement à l'œuvre dans le cinéma documentaire. Traduction libre des termes anglais : *poetic, expository, observational, participatory, reflexive, performative*.

Afin d'avoir une définition qui puisse identifier ce dont il est question dans ce mémoire, regardons de plus près les critères simples qui régissent les affirmations « la fiction, ce n'est pas le réel » et « le documentaire, c'est réel ». Si tel est le cas, ne pouvons-nous pas dire que le réel du documentaire ne l'est que pendant la prise de vue uniquement et que la projection du film n'est qu'un témoignage de ce qui fut, témoignage persistant d'un instant éphémère et révolu?

Dans cette perspective, le réel réfère à ce qui est saisi pendant le tournage ; Guy Gauthier propose trois critères essentiels pour la classification documentaire : il doit être « sans acteurs » (chaque personnage interprète son propre rôle), « sans décors de studio » (ni détournement des décors naturels), « sans intrigue romanesque » (c'est-à-dire non conforme au tournage et aux moments partagés par le réalisateur et ses protagonistes).⁵ William Guynn, quant à lui, estime que le film documentaire propose « des représentations fidèles [...] d'évènements qui existent en dehors de la conscience du documentariste⁶ ». Toutes ces définitions soutiennent l'idée que le documentaire renvoie au réel, puisqu'il est censé nous transmettre une information sur le monde et sur les gens filmés, mais n'est-ce pas aussi vrai pour la fiction?

Le cinéma est alors principalement et originellement un outil d'enregistrement sans équivalent (même si la photographie avait, à sa façon, déjà révolutionné le rapport au réel), mais il eut été trop simple de considérer le cinéma documentaire comme un

⁵ Guy Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Coll. « Armand Colin cinéma », Éditions Armand Colin, 2005, p. 18.

⁶ William Guynn, *Un cinéma de Non-Fiction, le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*, France, Université de Provence, Service des publications, 2001, p. 120.

simple instrument de captation du monde. François Niney analyse et propose, avec justesse, la question du réel à l'écran :

« Réel » se dit communément de choses ou états de choses à propos desquels on veut lever un doute quant à une illusion ou une tromperie possible. « Réel » est un mot tellement englobant qu'il est pratiquement sans limites, incluant même nos mensonges et imaginations. Il a tant d'antonymes qu'il vaudrait mieux préciser chaque fois par opposition à quoi on l'emploie : irréel, illusoire, imaginaire, mensonger, rêvé, fantasmé, halluciné, chimérique, fictif; fictionnel, artificiel, factice, fabriqué, feint, faux, trompeur, postiche, synthétique, truqué [...] ⁷

Il serait impossible, tant pour le réalisateur que pour le spectateur, de nommer ces différences systématiquement afin de bien faire ressortir les traits appartenant au film que nous réalisons ou regardons. Chaque documentariste a effectivement sa façon d'envisager le monde, puis de l'embrasser (au sens étymologique : le prendre à bras). Certes, chaque film traite de la réalité, mais celle-ci est vue, perçue et enregistrée par un réalisateur; elle naît du point de vue d'une personne à l'attention d'autres personnes et/ou sur le monde. « Faut-il rappeler que toute prise de vue est une découpe de l'espace et du temps [...] Il y a toujours du hors-champ. Un plan, c'est un point de vue subjectif, partiel. C'est toujours plus ou moins le réel. ⁸ » Un plan témoigne d'une réalité passée et captée selon une sensibilité. La prise de vue et le montage seraient les deux éléments qu'il faudrait considérer lorsque les problématiques de la réalité et de l'instantanéité en documentaire sont posées.

⁷ François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Éditions Klincksieck, 2009, p. 73.

⁸ François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran – Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, Éditions de Boeck Université, 2002, p. 15.

De ce point de vue, il peut sembler irréaliste de prétendre, par le documentaire, restituer la vérité. Tout au plus peut-on, avec certitude, restituer *une* vérité – celle de l’auteur –, car comme le rappelle le titre d’une pièce de Pirandello *Chacun sa vérité*, la Vérité⁹ est insaisissable, fluctuante et sujette aux projections (conscientes ou non) de l’auteur. Tout en ne perdant pas de vue que le cinéma observe et crée à partir de ce qui lui est donné à voir et à ressentir. François Niney parle d’un cinéma qui « peut nous révéler des aspects cachés ou inconnus de la réalité (physique et passionnelle) comme il peut fabriquer, à force de détails “vrais”, de gros mensonges (propagande et *reality-show*)¹⁰ ». La question du réel pour montrer la vérité prend alors un tout autre sens, celui d’un réel qui puisse donner une vérité erronée – à force de juxtaposition, par exemple. En effet, des éléments réels n’engendrent pas nécessairement la vérité puisque le montage, la reproduction du mouvement et du temps, ainsi que son support sur grand écran produisent une illusion – ou comme le dit si bien Orson Welles : « c’est le constat d’une illusion.¹¹ » En prendre conscience constitue certainement le chemin vers une vérité. Mais quelle vérité si elle est illusoire? Toujours selon Niney, « cela veut dire qu’il n’y a pas à chercher une vérité cachée derrière l’illusion trompeuse, mais à prendre en compte l’illusion comme une nécessité vitale, notre manière de faire un monde, de le partager, de nous exposer, et de nous protéger à la fois¹² ». En effet, les interprétations pouvant être multiples, il vaudrait mieux dire qu’il n’y a pas *une* vérité, puisqu’elle est mise en branle à travers notre vision. Ces interprétations sont des fabrications sur lesquelles les êtres humains font des

⁹ Nous utilisons ici la majuscule, car nous voulons désigner la seule vérité possible.

¹⁰ François Niney, *L’épreuve du réel à l’écran – Essai sur le principe de réalité documentaire*, op cit., p. 18.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 297.

consensus. Nous reconnaissons des vérités et elles ne sont certes ni éternelles ni valables pour tous. Sans pour autant verser dans un relativisme dépassé, nous avançons que la vérité est une interprétation des « tenants et [des] aboutissants pour en dé-montrer un sens¹³ ». Cela suggère qu'au sein du matériel, bien que ce dernier puisse être déformé au montage et présenter de nombreuses visions, quelque chose résiste dans son *démontage*.

1.2 DOCUMENTAIRE ET FICTION : LES LIMITES DES GENRES

Mettons les points sur quelques « i ». Tous les grands films de fiction tendent au documentaire, comme tous les grands documentaires tendent à la fiction. [...] Et qui opte à fond pour l'un trouve nécessairement l'autre au bout du chemin.¹⁴

– Jean-Luc Godard

Nous avons essayé de montrer, jusqu'à présent, que le documentaire et la fiction ne sont pas des catégories objectives, que le documentaire est une interprétation du monde plus ou moins assumée, consciente ou non, élaborée ou frontale. Ainsi, faire du cinéma, quel qu'il soit, c'est faire des choix de mise en scène. La question ne sera plus de savoir si cela relève du réel. En revanche, il s'agira de savoir comment exposer en cinéma une telle réalité. Puisque, de toute façon, réel et fiction sont l'un dans l'autre comme le prétend Philippe Ragel en parlant du cinéma d'Abbas Kiarostami, « [...] la mise en scène, dans un film, conserve toujours la trace d'un

¹³ *Ibid.*, p. 17.

¹⁴ Guy Gauthier, *op cit.*, p. 4.

passage de la fiction par le réel [...] [et] est toujours travaillée par l'aléatoire du réel.¹⁵ »

Dans une certaine mesure, tout film qui adopte le langage cinématographique, c'est-à-dire qui utilise les codes filmiques, fait du cinéma. Cette langue s'apprend et n'est pas acquise. Ainsi, du meilleur au pire de l'audiovisuel, elle s'insère sous la bannière de la famille cinématographique, « de même que le pire peintre du dimanche fait quand même de la peinture¹⁶ ». Une des différences majeures entre fiction et documentaire nous est proposée comme suit:

Dans le cas du tournage documentaire, il y a continuité entre le monde en deçà de la caméra et le monde devant la caméra, ce qui se traduit fréquemment par des interventions du filmeur dans le champ, l'interview en étant la manifestation la plus courante. En fiction, au contraire, la règle (avec nombre d'exceptions intempestives la confirmant) est l'étanchéité et l'hétérogénéité entre le monde que l'on filme et le monde dans lequel on filme. On invite le spectateur à entrer dans le monde du film (dénommé « diégèse ») qui se substitue au monde commun; c'est pourquoi le regard à la caméra (qui briserait le cadre magique) est en principe prohibé.¹⁷

Nous pouvons en conclure que l'interaction visible ou entendue en hors-champ, entre le filmé et le filmeur, est souvent l'un des points différenciant fiction et documentaire, sans jamais être une règle. L'affirmation de François Niney pourrait être contredite, et il le sait bien, par de nombreux réalisateurs qui en ont fait leur marque : Jean-Luc

¹⁵ Philippe Ragel (dir.) et al., *Abbas Kiarostami, Le cinéma à l'épreuve du réel*, Toulouse, Université de Toulouse II – Le Mirail / LARA, Éditions Yellow Now, 2008, p. 13.

¹⁶ François, Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, op cit., p. 39-40.

¹⁷ *Ibid.*, p. 70.

Godard, Woody Allen, Alfred Hitchcock, Ingmar Bergman, etc. Tous ont déjà demandé à leur personnage de fiction de s'adresser à la caméra. Comme nous le rappelle Chris Marker : « [...] n'a-t-on jamais inventé rien de plus bête que de dire aux gens, comme on l'enseigne dans les écoles de cinéma, de ne pas regarder la caméra?¹⁸ »

La distinction originelle entre le documentaire et la fiction n'est donc pas infondée, mais plus que jamais, elle est remise en question puisque l'esthétique documentaire a beaucoup évolué et des catégories hybrides sont apparues, dont la plus féconde est sans doute le docu-fiction, où la mise en scène et l'image du réel « captée sur le vif » se côtoient dans un même film. Ainsi, depuis quelques décennies, les hybrides sont de plus en plus courants; il y a même eu ce mélange très réussi du documentaire avec le dessin animé (par exemple, *Valse avec Bachir*, *Persepolis*, *Ryan*, etc.). Depuis le cinéma-vérité, direct, candide eye, ciné-œil et plus encore, il devient difficile même de faire une différence concrète entre les catégories. Si nous nous penchons et regardons de près :

Les « doublures du réel » que propose le cinéma du réel contemporain sont polymorphes, se jouant des frontières entre fiction et réalité, abolissant parfois volontairement la séparation entre filmeur et filmé, n'hésitant pas à fissurer la dichotomie entre évidence historique et récit sensible, ou encore lançant des passerelles entre expérimentation plastique et récit filmique...¹⁹

Signifions-nous ici qu'il n'y a plus guère de différence entre fiction et documentaire? La posture qui nous semble la plus appropriée est de reconnaître que les deux

¹⁸ Chris Marker, *Sans soleil*, Film 16mm, coul. et noir/blanc, Argos Films, France, 1983, 7 min. 28 s.

¹⁹ Corinne Maury, *op cit.*, p. 10.

catégories se rejoignent. Pour autant, doit-on continuer à opposer les deux genres cinématographiques? Comme nous venons de le constater, les différences sont minces et les aspects spécifiques des genres s'entremêlent. Si nous essayons de définir strictement les catégories, l'opération devient dès lors hasardeuse. Dans *Le documentaire, un autre cinéma* de Guy Gauthier, l'exercice consiste à démystifier des critères traditionnels érigés en absolus et toujours répandus sur le genre. Par exemple, à la question de la vérité en documentaire, on répond que la fiction la recherche également et que, de toute façon, elle n'est pas accessible. Quant à l'accès privilégié au réel grâce au documentaire, on objecte que c'est impossible, puisqu'on ne sait pas ce que c'est exactement. Et finalement, lorsqu'on intervient en parlant de la non-fiction (documentaire) pour faire le parallèle avec le non-récit, on riposte que le documentaire, par les événements mis en images, expose aussi une histoire parsemée d'intrigues (récit)!

La manière d'envisager les deux types de scénarios, fictif ou documentaire, permet d'établir un distinguo qui peut paraître pertinent. L'univers fictionnel met en jeu des caractéristiques que n'aurait pas celui du documentaire, à savoir un scénario avec des indications précises sur les lieux, le décor, l'émotion, les personnages et, dans une grande majorité, les dialogues. Cela suppose que l'auteur du documentaire n'utilise pas ces éléments, que le récit ou l'émotion souhaitée à transmettre n'y ont pas leur place, qu'« un documentaire peut tout au plus proposer une orientation, mais sa réalisation doit être aussi découverte, le scénario ne [s'imposant] qu'après le tournage²¹ ». Penser que le tournage scénarisé de la fiction crée une distinction formelle entre les catégories nous semble dépassé. Combien de fois l'histoire du cinéma nous a-t-elle prouvé que le scénario pouvait avoir une place au sein du cinéma

²¹ Guy Gauthier, *op cit.*, p. 5.

documentaire? À titre d'exemple, citons *Farrebique* de Georges Rouquier, *Louisiana Story* de Flaherty²² ou, plus récemment, toutes ces bandes dessinées animées qui sont des documentaires découlant de scénarios originaux dialogués. Tout l'univers est reconstruit et ne se présente plus que sous une fabulation, pourtant documentaire. La fiction se nourrit du documentaire tout comme celui-ci s'en inspire. La différence se situe peut-être dans l'idée que l'une invente toujours et que l'autre est supposé dire vrai. Pourtant, nous venons de voir avec Niney qu'à force de collage, nous pouvons faire dire au documentaire une fausseté. Filmer, « c'est forcément mettre en scène, et propager une certaine vision dont on se trouve responsable²³ », même les films les moins interventionnistes doivent expliquer pourquoi ils montrent. La question serait plutôt de savoir comment filmer un réel ou par quel procédé y accéder?

1.3 LA COMMUNICATION : UN OUTIL TECHNIQUE?

Au cinéma, comme dans le quotidien, ce qui est visible — la *matière première* —, c'est presque toujours le corps.²⁴ C'est pourquoi plusieurs réalisateurs s'acharneront à viser le « naturel » du corps et à utiliser diverses techniques de mise en scène conjointement avec l'acteur. En documentaire, le réalisateur ne peut pas réellement diriger ses protagonistes. Pourtant, plusieurs réalisateurs se servent de techniques de communication qui, à notre sens, ne font que jouer sur la suggestion et la gestuelle.

²² Deux films cités en exemple par Guy Gauthier, *Ibid.*, p. 5 et 158.

²³ François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, *op cit.*, p. 40.

²⁴ Sauf exceptions, comme c'est le cas de certains films d'Alain Renais où seul l'environnement est le visible, par exemple : « *Les statues meurent aussi, Toute la mémoire du monde, Nuit et brouillard* [...] » Cité par François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, *Ibid.*, p. 83.

Ils les utilisent sans que le personnage s'en aperçoive ou l'accepte silencieusement. Nous nous démarquerons de cette démarche qui nous apparaît superficielle, car nous prenons position pour une relation de communication et d'échanges sincère dans la création documentaire.

Il nous semble toutefois important de nous attarder sur les théories classiques de la communication puisqu'elles expliquent et régissent les stratégies de communication élaborées depuis près de cent ans. Cette analyse nous aidera à mieux cerner le mécanisme des stratégies d'entrevue dans la mesure où ce schéma influence encore certaines théories utilisées et perçues comme efficaces pour une interaction réussie. Aussi, nous expliquerons la naissance de ce modèle et nous mettrons en lumière les faiblesses de cette théorie afin que notre distanciation soit argumentée. Enfin, ces explications serviront de base à notre raisonnement et permettront de mieux centrer notre recherche et clarifier notre approche.

1.3.1 LES THÉORIES DE LA COMMUNICATION

Au XXe siècle, la communication interpersonnelle est l'objet d'étude de diverses écoles de pensée et théories de la communication. L'une de ces théories, la cybernétique, donnera suite à bon nombre de sciences sociales analysant ce type de communication interpersonnelle. Nous pouvons sommairement en nommer quelques-unes : constructivisme radical, analyse transactionnelle, École de Palo Alto, etc. Toutes ces écoles de pensée proposent des analyses du comportement humain qui supposent et prédéfinissent de façon logique une schématisation des échanges communicationnels.

D'ailleurs, la première cybernétique, ancêtre de toutes les techniques de communication, propose une structure fermée sur elle-même, non linéaire, pensée comme un système de bouclage où l'observateur est exclu de l'ensemble. En fait, un émetteur A transmet une information à B qui la saisit. Puis, ce récepteur B renvoie l'information à A dans un processus nommé *feedback* ou rétroaction, selon ce qu'il en a compris, et le système se clôt sur lui-même; on appelle cela la « téléologie²⁵ », c'est-à-dire la fin du traitement de l'information. Autrement dit, la rétroaction permet la régulation d'un ensemble par le renvoi du message qui, lui, a transité et changé (s'il y a eu), dans ce simple schéma :

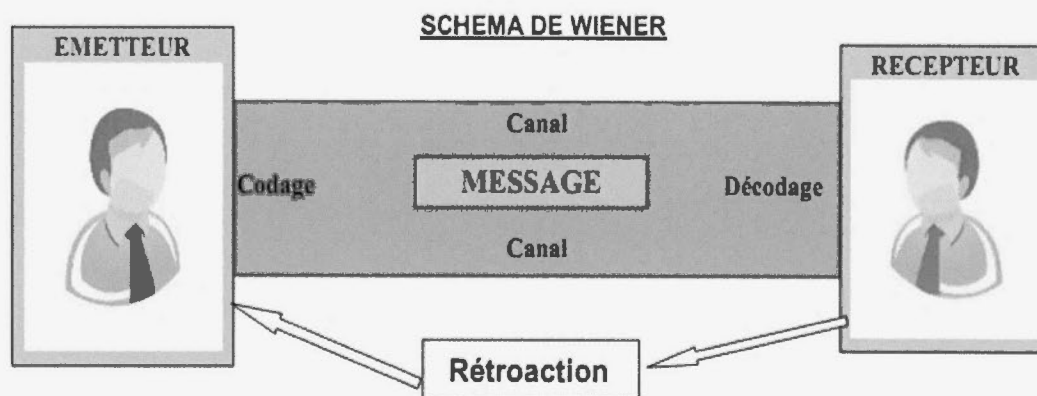


Figure 1. Schéma de communication

²⁵ *Ibid*, p. 39.

Ce canevas a influencé toute une lignée de penseurs en créant une véritable uniformisation du concept de communication et en faisant une analogie avec le comportement vivant et mécanique, comme nous le rappelle également le philosophe Merleau-Ponty : « La pensée "opératoire" devient une sorte d'artificialisme absolu, comme on voit dans l'idéologie cybernétique, où les créations humaines sont dérivées d'un processus naturel d'information, mais lui-même conçu sur le modèle des machines humaines.²⁶ » De plus, les penseurs cybernétiques étudieront seulement les éléments externes d'un système donné et ne prendront jamais en considération le contenu de l'objet, par exemple les sentiments ou les intentions d'une personne. C'est en soi un système axé sur l'homéostasie qui, par la circulation de l'information, tend à se régulariser dans un circuit fermé. Nous pouvons conclure en disant que cette mécanisation des échanges humains se réduit à une approche structurante et structurelle des relations, et ne considère aucunement l'émotion qui s'en dégage. À cela s'ajoute la critique de Thayer qui qualifie cette automatisation de la communication (émetteur-récepteur) comme étant trop rationalisante, ce qui dénature le processus communicatif même. Lucien Sfez écrit à ce sujet :

L'hypothèse d'un émetteur détenant un message qu'il veut intentionnellement transmettre n'est pas nécessaire à la communication. Il se peut qu'il y en ait un. Il se peut aussi qu'il y ait information sans intention d'un sujet émetteur. En revanche, le récepteur est indispensable à la communication, car il faut bien que quelqu'un écoute, voie, perçoive, interprète.²⁷

En effet, Sfez affirme qu'il n'est pas essentiel que l'émetteur ait un message précis pour qu'il y ait une communication; plus encore, il n'est pas nécessaire qu'il y ait un

²⁶ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'Esprit*, France, Éditions Gallimard, 1964, p. 11-12.

²⁷ Lucien Sfez, « Naissance du tautisme », dans *Critique de la communication*, Paris, Éditions du Seuil, 1988, p. 104.

émetteur. Seul le récepteur, comme être perceptif, est exigé. De plus, l'information n'est pas toujours intentionnelle et elle ne renferme pas qu'un seul message clair, en plus d'être interprétée par les canaux dans lesquels elle transite. Le récepteur ne devrait pas être considéré comme l'unique receveur, car il émet aussi des messages qui peuvent avoir des incidences sur le processus de communication.

Comme s'il y avait des données brutes, comme si la chaîne des intermédiaires, qui ont extrait l'information, produit son cadre, sa mise en œuvre jusqu'au récepteur, était brusquement supprimée. Comme si le récepteur lui-même n'était qu'une éponge absorbante qui accepte tel quel le signal électrique transmis. Totalitarisme du tautisme.²⁸

Considérant ce que Lucien Sfez appelle le tautisme, une espèce d'autisme collectif, comment savoir que l'expérience est partagée, que nous ne nous retrouvons pas dans un contact illusoire et hypothétique, un individualisme menant à une communication défailante? Dans cette perspective, les rapports de communication sont imaginés ou distorsionnés; chacun fabule un échange. La réflexion de Sfez souligne le danger d'appliquer une schématisation simple des échanges interpersonnels pour tous et ainsi de prêter des intentions à des personnes qu'on ne connaît pas, alors que l'Être est individuel: « [...] chacun ne peut dire "je" que pour lui-même [...] »²⁹, se considérant toujours au centre de son monde. Sfez élabore une critique de ce solipsisme qui, en philosophie générale, définit la personne pensante comme uniquement consciente de sa réalité, le reste n'étant que représentation. Croire que nous possédons ce Je ultime, pourrions-nous dire, donne l'impression à l'homme d'être en contrôle ou peut-être « au-dessus de tous les autres êtres vivants sur la

²⁸ *Ibid.*, p. 93.

²⁹ Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, France, Éditions du Seuil, 2005, p. 88.

terre³⁰ ». L'émetteur de ces techniques de communication est cet être suprême.

1.4 PISTE DE RÉFLEXION : COMMUNIQUER AVEC LES ÉMOTIONS

Comme nous l'avons vu dans ce chapitre, la définition même du documentaire est problématique, ce dernier restant un genre difficilement classable. C'est souvent en l'opposant à l'imaginaire et à la fiction qu'il est défini. Pourtant, on oublie qu'une captation d'image est toujours subjective et, par conséquent, un plan de fiction ou un plan de documentaire, « c'est donc toujours plus ou moins que le réel³¹ ». Cette interrogation sur la réalité des faits nous amène à remarquer que la mise en scène documentaire est un cheval de bataille de ce type de revendication. Pour ne pas dénaturer le « réel », certains réalisateurs opteront pour une direction d'acteurs misant sur des techniques de communication plutôt que de jouer franc jeu et créer, de concordance avec le filmé, des mises en scène. Il n'est pas étonnant alors de voir apparaître divers guides de direction d'acteurs documentaires auxquels se réfèrent les réalisateurs. Ceux-ci donnent tous des astuces pouvant aider à diriger les personnes filmées, très axés sur le « quoi faire, quoi dire, comment se comporter » afin de les guider sans qu'elles le sachent, afin de délibérément les influencer. Manifestement, ils ne considèrent pas les échanges d'une autre nature, ceux découlant de l'émotion, par exemple. Cette démarche vise un certain sensationnalisme en désirant obtenir rapidement des réactions et des confidences inusitées. Or, nous verrons dans la troisième partie de notre mémoire que la sincérité des individus en interaction permet

³⁰ Emmanuel Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, précédé de M. Foucault, « Introduction à l'*Anthropologie* », Paris, Éditions Vrin, 2008, p. 250.

³¹ François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran – Essai sur le principe de réalité documentaire*, op cit., p. 15.

une communication allant au-delà de la diégèse du film. Aussi, nous constaterons que cette démarche émotive du réalisateur entraînera le protagoniste dans la création du film ; cela nous amènera alors à parler d'une co-crédation permettant parfois de donner une ampleur inimaginée à des scènes.

En effet, selon le philosophe Henri Bergson, c'est l'émotion qui est à la base de ce type d'échanges authentiques. Celle-ci, locomotive d'expressions, même involontaires (mimiques, gestuelles, regards), prend forme par le biais du corps, au moyen du corps. Nous soutiendrons ensuite que l'émotion est l'*expression* première – qu'elle précède le mouvement externe. Et puisque c'est avec le corps qu'elle s'exprime, à défaut de ne pouvoir accéder à l'interne,³² c'est lui que plusieurs tentent d'influencer. Pourtant, il serait plus logique de vouloir communiquer avec l'invisible (les émotions) afin d'en contrôler les effets, ou du moins y accéder. C'est par elles aussi que nous communions avec les autres êtres émotifs dans une circularité infinie, que nous accédons à la *chair*³³, concept merleau-pontien qui englobe le corps tangible et les sentiments des sujets *percevants*. Et puisque nous avançons que les émotions permettent un processus communicatif plus juste que toute technique, nous essayerons de cerner la genèse de l'émotion, puis nous chercherons à savoir ce qui la *met au monde*.

³² Bien que nous utilisions le terme *interne* dans ce début de réflexion pour désigner l'émotion, nous développerons pour en conclure que le sujet n'est pas séparé du corps visible.

³³ Ce concept sera expliqué plus amplement dans le chapitre 2.

Ainsi, en décortiquant le schéma classique de communication, nous constatons que le manque de considération pour l'émotivité des individus en interaction devient incompatible avec notre posture qui met de l'avant une *présence-au-monde* du créateur. Cette démarche que nous défendons « [tend] à une restitution cinématographique autant d'une *présence-au-monde du cinéaste* que d'une *présence-du-monde au cinéaste*.³⁴ » Et, en quelque sorte, cette présence que nous évoquons incite à un enracinement avec l'autre. Il s'agit de *vivre* et de se laisser imprégner par ce monde l'entourant et que le sujet entoure. Et alors, de transformer l'art du cinéma selon sa sensibilité et selon l'expérience partagée des individus en relation. La présence au monde du filmeur et du filmé devient le réel que le film déploie. Ces vies qui interagissent, la caméra en capte le lien émotif les unissant. Comment s'incarne cette présence émotive au monde du cinéaste et comment ce monde (entre autres celui partagé avec les protagonistes) se présente-t-il à lui?

Notre hypothèse de départ est donc la suivante : nous avons proposé de voir les êtres en relation ayant des liens invisibles qui se tissent par l'intersubjectivité de leur rapport. L'expérience du monde passe par les sentiments (émotions, ressenties) et par les sensations (vision, toucher, corps, etc.). Sentiments et sensations combinées forment l'être émotif (chair) unit aux autres sujets au monde. Les émotions sont créatrices et engendrent une *mise en œuvre* qui est le film. C'est ce que nous tenterons d'exposer dans le prochain chapitre de ce mémoire à l'aide de concepts tirés de la philosophie de Maurice Merleau-Ponty.

³⁴ Corinne Maury, *op cit.*, p. 9-10.

CHAPITRE II

THÉORIES

Dans cette seconde partie de notre travail, nous exposerons les théories et les outils conceptuels qui peuvent nous permettre de concevoir un cinéma documentaire où le réalisateur et le sujet du film collaborent. Selon nous, chacun contribue à sa façon, mais dans un mouvement de convergence empathique et créatrice, à l'élaboration d'une œuvre documentaire qui sollicite le visible (notamment le corps) et l'invisible (spécialement la relation). Une définition de la relation sera entreprise, pour ensuite aborder l'interactionnisme symbolique qui suggère une interprétation du monde dans laquelle les autres individus sont essentiels. Pour ce faire, nous prêterons une attention particulière au travail du sociologue Erving Goffman pour qui la *face* et les rôles au quotidien sont bien plus théâtraux que nous le pensons.

Cette notion d'influence entre individus est aussi un élément sur lequel le philosophe Maurice Merleau-Ponty s'est penché et a développé un vocabulaire proposant une vision du monde inter-relié. Nous montrerons également comment le corps du protagoniste est le substrat indispensable à la co-crédation (le filmé est la *chair* du film, le sujet et l'objet de l'œuvre). Ceci nous permettra grâce à certaines notions centrales de la pensée de Merleau-Ponty, d'analyser les films de notre corpus sous un angle phénoménologique. Autrement dit, il s'agit, dans ce chapitre, de définir l'approche philosophique qui sous-tend notre hypothèse de départ où la relation émotive permet une création conjointe (le film) entre filmeur et filmé. Afin de ne pas

alourdir notre analyse, nous avons délibérément choisi de nous concentrer uniquement sur le lien entre le réalisateur et ses protagonistes. Nous n'avons pas considéré ceux qui peuvent aussi avoir lieu entre le protagoniste et le preneur de son, le directeur photo ou tout autre intervenant, ni même les liens que ces derniers peuvent entretenir entre eux.

2.1 LA RELATION, L'EXPÉRIENCE DE LA CO-CRÉATION

Faire un film est une expérience hors du commun, qui demande un travail intimiste avec quelqu'un d'autre qui est le personnage. Fernand Dansereau, un des grands documentaristes québécois, affirme que : « La relation est mon premier outil de travail. Et cela m'a conduit à donner autant d'attention à la gestion de cette relation que j'en porte à la technique, à l'esthétique ou à la signification.¹ » Le film crée une relation et c'est cela que nous percevons à son visionnement. Bien qu'il nous semble matériel en raison de son support, nous pensons que le résultat présente, à l'opposé, une forme d'art qui s'appuie autant sur l'invisible et l'indicible puisque la relation interpersonnelle entre les individus prend une grande place. Nous ne disons pas que la direction de la photographie ou que le montage sont secondaires, mais nous estimons que la relation réalisateur-protagoniste est tout aussi importante. Ainsi, il existe un rapport particulier, privilégié et complexe, qui se crée entre un documentariste et la/les personne(s) qu'il entend filmer. Le documentaire peut alors être conçu comme une expérience sociale, donc physique, concrète, et relationnelle où l'observation et l'interaction entre les individus sont essentielles. Dans ce contexte, la présence du cinéaste, celle de l'équipe, l'environnement et l'objet caméra peuvent soit perturber

¹ Note écrite de la conférence de Fernand Dansereau qu'il nous a remise. Sa conférence a été donnée en février 2010, dans le cadre des *Rendez-vous du cinéma québécois*.

soit provoquer la magie du cinéma. Alain Bergala l'évoque en parlant de Wang Bing : « [...] c'est comme si sa présence faisait que les choses aient lieu et se fictionnalisent.² » Bien qu'il puisse être difficile de prévoir la réaction d'un personnage, en vue d'éviter l'hystérie de la caméra,³ il faut, d'abord et avant tout, une proximité avec les sujets filmés, puisque la posture du cinéaste affecte celle du protagoniste.

En fiction, le réalisateur a souvent recours à un travail conjoint avec les acteurs qui nécessite d'« intentionnaliser » la gestuelle, c'est-à-dire de donner une intention au mouvement de leur corps. En documentaire, cette intention des protagonistes est hors de contrôle, mais reste néanmoins présente et, surtout, perceptible. Établir la relation nous apparaît essentiel lorsque l'on filme des personnes que l'on souhaite mettre à jour. Contrairement à la doxa du documentaire neutre et objectif, présumé sans interventions extérieures, nous croyons que le filmeur peut interpeler, solliciter, orienter le filmé tout comme ce dernier peut se mettre en jeu. À ce propos, le philosophe et sociologue Michel Maffesoli, dans son texte *L'étoffe du réel*, soutient que « l'invisible est le noyau central à partir duquel s'organisent les choses humaines. [Il s'agit d'une] centralité souterraine [...] qu'il faut savoir décrypter dans l'effervescence des phénomènes explosifs, ou dans la banalité de la vie quotidienne.⁴ » C'est donc en suivant ce conseil que nous tenterons de décortiquer

² Alain Bergala, «Entretien entre Alain Bergala et Wang Bing », *Le cinématographe*, Repéré de : http://www.lecinematographe.com/Entretien-entre-Alain-Bergala-et-Wang-Bing_a210.html, consulté en septembre 2013.

³ Terme emprunté à Alain Bergala qui utilise ce mot en référence aux réactions exagérées et fabriquées des protagonistes.

⁴ Michel Maffesoli, « L'étoffe du réel », *Sociétés*, n° 92, 2006/2, p. 77.

cette relation à travers une analyse de gestes, parfois anodins, mais qui font sens.⁵

Notre raisonnement sera fondé, en grande partie, sur la pensée de Maurice Merleau-Ponty (et sa philosophie phénoménologique) et sur l'interactionnisme symbolique qui analyse le processus et les possibilités de co-construction de sens entre les individus. L'interactionnisme symbolique affirme que le sens que l'on donne à une chose dépend de la valeur qu'on accorde personnellement à cette même chose. Plus encore, l'interaction que nous avons avec les autres influencera nos perceptions et vice versa. Au sein de cette approche, nous nous intéresserons plus particulièrement à ce que le père de la microsociologie, Erving Goffman, présente comme l'analyse des échanges dits de *face-à-face*. En effet, nous utiliserons cette notion pour étayer notre conception du documentaire : le réalisateur, autant que le protagoniste, sont des acteurs de l'interaction participative en création. La relation filmeur/filmé est génératrice de création, et, comme Morin, nous soutenons qu'« il nous faut concevoir la participation affective [...] comme fondement structurel du cinéma⁶ ».

2.2 L'INTERACTIONNISME SYMBOLIQUE : EXPÉRIENCE SOCIALE ET RENCONTRE D'AUTRUI

L'interactionnisme symbolique est né aux États-Unis au tournant des années 1930, à l'université de Chicago. On en distingue deux temps. Le premier se construit grâce à George Herbert Mead qui se détache de la psychologie sociale, tant behavioriste que psychanalytique, puisque celle-ci attribue à l'être humain un caractère conditionné.

⁵ Comme Michel Maffesoli, nous croyons que toute démarche intellectuelle prend racine dans la banalité de la vie quotidienne.

⁶ Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1978, p. 112.

Mead développa une approche qui privilégie une construction du réel qui se crée par l'interaction, c'est-à-dire inter-individuellement. Cette école de pensée postule que la société est produite par les échanges entre les individus. Plus précisément, ce premier interactionnisme symbolique présuppose que le sens que l'on donne aux événements dépend de l'interprétation que l'on en fait et cette interprétation résulte, à son tour, des relations entre les personnes impliquées. Le deuxième mouvement de l'interactionnisme symbolique prend ses fondements au sein de l'École de Chicago. Cette École fut instaurée principalement par William I. Thomas, Robert E. Park, Ernest W. Burgess et Roderick D. McKenzie. Elle étudie les relations interethniques des États-Unis. Ce courant de pensée est nécessaire à la ville de Chicago, car celle-ci accueille un grand nombre d'immigrants au début des années 1900. Cette nouvelle population amène avec elle des problèmes d'intégration et de criminalité. La sociologie doit alors être plus pratique afin d'étudier les problèmes de l'intérieur en s'infiltrant dans ces milieux. La ville de Chicago, suite à un processus d'urbanisation rapide, devient un laboratoire vivant intéressant pour les sociologues qui se penchent sur les phénomènes humains.

L'interactionnisme symbolique est une approche pragmatique affiliée au constructivisme. Pragmatique, étant donné que les mots du langage ne prennent leur sens que dans la connaissance de leur contexte. Puis, constructiviste, parce que cette dernière approche affirme que l'individu interprète son milieu à partir de son bagage existant; la personne reconstruit sa vision de la réalité en interaction avec celle-ci. L'interactionnisme symbolique s'avère compatible avec notre propos sur les conversations filmées en documentaire développé dans le chapitre trois. Herbert Blumer résume l'interactionnisme symbolique en trois points :

1. Les humains agissent à l'égard des choses en fonction du sens qu'ils attribuent à ces choses.
2. Ce sens est dérivé ou provient de l'interaction sociale que chacun a avec autrui.
3. Ces sens sont manipulés dans, et modifiés *via*, un processus interprétatif utilisé par la personne pour interagir avec les choses rencontrées.⁷

En 1967, Goffman, faisant partie de cette lignée de penseurs, publie *Les rites d'interaction*, un ouvrage qui se concentre sur le concept de face-à-face. Il y soutient que, lors d'une interaction, les partenaires impliqués doivent préserver la face de l'autre et vice versa. En 1973, Goffman écrit *La présentation de soi, la mise en scène de la vie quotidienne, tome 1*, un ouvrage qui développe l'idée selon laquelle le monde est un vaste théâtre. Il articule sa pensée en extrapolant sur le théâtre et considère que les individus sont en constante représentation, comme les acteurs. L'année suivante, son livre *Les cadres de l'expérience* prend pour exemple les cadres au cinéma pour illustrer l'idée des constructions composites de la réalité. Pour les besoins de ce mémoire, nous étudierons principalement le concept de *face-à-face*, nous menant vers l'analyse des relations entre individus, que Goffman développe amplement dans ces deux premiers livres.

2.2.1 LE FACE-À-FACE

La notion de *face-à-face* ne se réfère pas à une chose visible. Goffman considère que la face :

⁷ Jean-Manuel De Queiroz et Marek Ziolkowski, *L'Interactionnisme symbolique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1997, p. 28.

[...] n'est pas logée à l'intérieur ou à la surface de son possesseur, mais qu'elle est diffuse dans le flux des événements de la rencontre, et ne se manifeste que lorsque les participants cherchent à déchiffrer dans ces événements les appréciations qui s'y expriment.⁸

À travers cette théorie, nous pouvons faire un parallèle évident avec les conversations en documentaire entre le réalisateur et le protagoniste; ces deux êtres en interaction se retrouvent dans cette même situation qu'évoque Goffman. Le face-à-face, entre deux personnes, est un processus qui a comme but ultime de préserver la face de l'un et celle de l'autre. Goffman décrit les manières de faire pour y parvenir : tact, diplomatie, échanges réparateurs, etc. Il ne s'agit pas pour nous d'en faire une liste exhaustive, mais de comprendre le processus afin d'appréhender les rituels à la base des interactions humaines. Le sociologue nous explique que la face n'est pas éternelle, que ce n'est pas parce qu'on la possède aujourd'hui qu'il en sera de même demain; toutes les situations de la vie mettent en danger notre face. « Dans tous les cas, alors même que la face sociale d'une personne est souvent son bien le plus précieux et son refuge le plus plaisant, ce n'est qu'un prêt que lui consent la société : si elle ne s'en montre pas digne, elle lui sera retirée.⁹ » Plus encore, les interactions sociales sont des moyens de trouver les conventions respectées par notre interlocuteur, puisqu'elles permettent d'avoir accès aux codes de l'autre.

Goffman s'intéresse à l'infiniment petit, c'est-à-dire aux gestes du quotidien souvent ignorés par les sociologues. Tous les gestes, même les plus banals, sont souvent oubliés en raison de leur répétition journalière. Le sociologue s'y attarde et cet aspect

⁸ Erving Goffman, *Les rites d'interaction*, France, Les Éditions de Minuit, 1974, p. 10.

⁹ *Ibid.*, p. 13.

microsociologique devient la source de ses études. Comme nous l'avons vu, l'objet sur lequel il se penche est le face-à-face physique de deux individus en interaction. Cette structure n'est pas préétablie, mais toujours en construction puisque chacun possède des gestes qui lui sont propres. Céline Bonicco dans son article *Goffman et l'ordre de l'interaction, un exemple de sociologie compréhensive*, met en évidence le fait que les microgestes du quotidien peuvent agir sur l'interaction des acteurs en relation. : « Ce ne sont ni les structures qui déterminent les acteurs, ni les acteurs qui engendrent les structures, mais une relation [...] qui constitue le moteur d'un processus de subjectivation et de socialisation.¹⁰ » Ici, il est suggéré que la relation n'est pas préétablie, mais qu'elle se construit par les individus à l'aide de leurs référents. Cette distinction révèle en effet que la relation est l'objet d'observation, que c'est l'interaction qui est mise sous la loupe et non les individus pris séparément. Le sociologue met en évidence l'affectivité dans les échanges en prenant en compte les gestes des individus en présence. Céline Bonicco affirme, quant à elle, que :

L'objet de l'analyse sociologique de Goffman est constitué par la relation, donnée première, qui ne résulte pas de la synthèse de deux unités préexistantes, mais qui engendre au contraire les unités mises en relation. Cette relation peut donc être qualifiée d'unité analytique.¹¹

En résumé, cela signifie que les individus s'ajustent à l'interaction et présentent une facette différente de leur personnalité à chaque nouvelle rencontre. Goffman s'intéresse à ces relations comme un tout en observant les gestes les plus infimes. Le sociologue croit que nos interactions sont véritablement des représentations

¹⁰ Céline Bonicco, « Goffman et l'ordre de l'interaction, Un exemple de sociologie compréhensive », *Philosophie de Paris I*, décembre 2006, p. 31. Récupéré de : edph.univ-paris1.fr/phs1/bonicco.pdf, consulté en novembre 2013.

¹¹ *Ibid.*, p. 32.

théâtrales. Chacun joue son rôle. Dans son vocabulaire, nous pouvons distinguer tous les mots appartenant à l'art scénique. Par exemple, il aborde la question du décor dans lequel les acteurs se donnent en représentation, avec leurs masques et leurs rôles. Ainsi, les acteurs de la vie quotidienne s'emploient à contrôler l'impression qu'ils projettent, offrant l'image qu'ils veulent envoyer au public. Dans ce jeu d'interprétation, les rôles peuvent être multiples et tout aussi véridiques.

Empruntons également les mots du professeur Enrico Carontini pour synthétiser l'importance des interactions avec l'autre. Ce dernier résume fort bien, dans son texte *L'éthique téléologique eudémoniste : La pensée éthique d'Aristote*, tout l'aspect relationnel humain et les projections individuelles qui font écho à celles de notre interlocuteur :

[...] l'être humain ne peut pas s'épanouir dans la seule dimension de l'intériorité; il ne peut trouver son épanouissement véritable que dans l'espace intersubjectif et social, dans l'interaction avec autrui. L'épanouissement des conditions essentielles de la communication (la maîtrise personnelle de moyens de s'exprimer et de comprendre) coïncide avec l'actualisation de ce qu'il y a de plus profondément humain dans l'être humain.¹²

Ainsi, l'individu serait un être essentiellement social. Les échanges qu'il entretient avec les autres lui permettent, d'une certaine façon, de confirmer son humanité, en sachant qu'il n'est pas seul et que d'autres, tout comme lui, vivent et se préoccupent comme lui-même le fait. Enrico Carontini tente ici, à la manière de Goffman, d'exprimer l'idée que les interactions sont cruciales dans la connaissance de soi par l'analyse de l'autre :

¹² Carontini Enrico, *L'éthique téléologique eudémoniste : La pensée éthique d'Aristote*, texte proposé lors du cours de « Communication et éthique appliquée », Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011, p. 4.

En effet, en apprenant à jouer nos rôles dans la vie réelle, nous réglons nos propres productions grâce au fait que, sans en être bien conscients, nous commençons à nous familiariser avec la routine de ceux à qui nous nous adressons. Et, lorsque nous finissons par être capable d'exécuter correctement une véritable routine, nous pouvons le faire grâce à une « socialisation anticipatrice », qui tient à ce que nous avons déjà, au cours de notre apprentissage, expérimenté la réalité qui est précisément en train de devenir réelle pour nous.¹³

Pour Goffman, donc, la socialisation sert essentiellement à concevoir sa représentation, à ajuster le rôle que l'acteur a l'intention de jouer. Ce qu'il faut comprendre ici, c'est qu'une représentation sincère peut être habilement préparée. « On a tendance à regarder les représentations véritables comme quelque chose de totalement inintentionnel [...] »¹⁴, alors qu'il n'en est rien. Notre vécu de jeune documentariste nous permet de transposer cette réflexion à l'exercice du tournage. Il suffit de penser aux personnages documentaires qui, souvent, *actent* leurs propres rôles pour le bien du film. Par exemple, ces simples scènes où le protagoniste sort d'un endroit et que la caméra le capte de l'extérieur sont déjà le résultat d'un arrangement. Nous en discuterons dans le chapitre trois pour l'analyse de *Little Dieter Needs to Fly* et *The Act of Killing*, en présentant les reconstitutions documentaires. Ainsi, les gens peuvent être ce qu'ils sont tout en empruntant des rôles et en les jouant sincèrement. Lorsqu'au théâtre un comédien simule un rôle, nous savons qu'il joue. Par contre, dans la vie quotidienne comme en documentaire, il est plus difficile de déceler ce qui est un rôle sincère et ce qui ne l'est pas : « Les acteurs peuvent être sincères – ou être insincères tout en étant sincèrement convaincus de leur propre

¹³ Erving Goffman, *La présentation de soi, la mise en scène de la vie quotidienne, tome 1*, France, Les Éditions de Minuit, 1973, p. 73.

¹⁴ *Ibid.*, p. 71.

sincérité –, mais il n'est pas obligatoire de croire sincèrement à son rôle pour le jouer de façon convaincante.¹⁵ » En cinéma documentaire, cette croyance en la sincérité des personnages provient du postulat que ce genre expose nécessairement des faits réels.

Les rôles que nous endossons ou les rôles que nous donne la société ne viennent pas avec des indications de jeux. Nous avons une idée des conduites que nous devons adopter, mais aucune directive ne nous est donnée franchement, nous les inventons la plupart du temps. Ainsi, quelques suggestions nous sont communiquées, mais le reste est de l'improvisation, l'acteur composant son rôle à partir de ce qu'il connaît. Par conséquent, lorsque certains réalisateurs s'ajustent à leurs personnages ou choisissent certaines attitudes, ils peuvent, sans le vouloir, les inciter à en adopter à leur tour. Pour Goffman, chaque personne s'investit dans un rôle par rapport à son interlocuteur, avec lequel il entre en communication. Ces rôles peuvent être multiples, et c'est en s'actualisation à la rencontre des autres qu'ils se forment et transforment. De ce fait, il est impossible pour le cinéaste de procéder à une captation brute de la « réalité »; la seule façon d'être du filmeur produit des effets sur le filmé. Pasolini, pour sa part, proposait de voir le documentaire comme une étude de la réalité, puisque certains de ses mécanismes nous permettent de percevoir le réel sous un autre jour, découvert en quelque sorte, par sa reproduction.¹⁶ Bref, nous pouvons penser que ce que filme le documentariste est avant tout son monde en relation avec les autres.

¹⁵ *Ibid.*, p. 72.

¹⁶ François Niney cite Pasolini : « Étant donné que le cinéma reproduit la réalité, il finit par renvoyer à l'étude de la réalité. Mais d'une façon nouvelle et spéciale, comme si la réalité avait été découverte à travers sa reproduction, et que certains de ses mécanismes d'expression n'étaient apparus que dans cette nouvelle situation réfléchie. » Dans François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran – Essai sur le principe de réalité documentaire*, *op cit.*, p. 13.

2.3 L'ÊTRE AU MONDE

Avec ses études, Goffman semble partager les préoccupations du philosophe Maurice Merleau-Ponty : « Étudier les moyens de sauver la face, c'est étudier les règles de circulation des interactions sociales [...].¹⁷ » Cette méthode de recherche est particulière au travail de Goffman et nous amène à faire un parallèle avec celle de Merleau-Ponty. Celui-ci développe des concepts philosophiques en vue de décrire et comprendre les liens qui régissent les êtres. Il avance une théorie axée sur le concept de *chair* et de l'homme dans le *monde*. Alors que le sociologue essayait de comprendre le mécanisme des échanges interpersonnels, Merleau-Ponty s'intéresse à expliquer de façon philosophique les présences au monde. Sa pensée, qui propose des relations sensibles entre individus, nous servira de base lors de nos analyses de films.

Tout d'abord, essayons de définir la conception de *chair* développée par le philosophe. Celui-ci affirme que cette chair relie celui qui perçoit et ce qui est perçu. Ce concept est à mi-chemin entre conscience et objet, puisqu'en plus du visible, elle comprend une part de ressenti, il s'agit de l'alliance du corps et de l'esprit. Les émotions et les affects font partie de la chair, celle-ci est le « lieu » où prend forme le lien corps/esprit :

La chair n'est pas matière, n'est pas esprit, n'est pas substance. Il faudrait, pour la désigner, le vieux terme d'« élément », au sens où on l'employait pour parler de l'eau, de l'air, de la terre et du feu, c'est-à-dire au sens d'une *chose générale*,

¹⁷ Erving Goffman, *Les rites d'interaction*, *op cit.*, p. 15.

à mi-chemin de l'individu spatio-temporel et de l'idée, sorte de principe incarné qui importe un style d'être partout où il s'en trouve parcelle. La chair est en ce sens un « élément » de l'Être.¹⁸

La chair existe/vit dans le *monde*. Nous pouvons en déduire que le sujet forme une union avec le monde. Ces deux concepts sont indissociables, puisque le monde enrobe tout et il est « "l'horizon de tous les horizons", une totalité omni-englobante et donc ouverte¹⁹ ». Tous les êtres incarnés, avec leurs actions et leurs sentiments changeant et interagissant, y sont ce qui attribue à la notion de monde le qualificatif d'ouvert.

La relation de l'homme au monde, dans la conception de Merleau-Ponty s'articule ainsi : il ne parle pas « d'individu », mais d'un sujet et de ses rapports au monde vécus comme des expériences. Il ne s'agit plus de *sortir de son corps*, comme les classiques dualistes le prétendaient, mais de l'incarner au plus profond de son être, dans le sens où son incarnation permet l'expérience du monde, avec soi et avec les autres. Il nous dit d'ailleurs que ce corps, en plus d'être affecté par soi-même, peut aussi être l'objet des autres, puisqu'ils peuvent l'influencer. Le corps habité sent et *re-sent* le monde; les corps, dans le monde, sont des consciences en interaction. Ils sont des êtres influençant et des êtres influencés comme dans la logique des face-à-face de Goffman :

¹⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Mesnil-sur-l'Estrée, Éditions Gallimard, 2010, p. 181-182.

¹⁹ Renaud Barbaras, *Merleau-Ponty*. Coll. « Philo-philosophes », Paris, Éditions Ellipses marketing, 1997, p. 59

Dire qu'en chaque point de lui-même le corps peut être indifféremment touchant et touché, c'est reconnaître que l'essence du sentir est d'être incarné ou que le corps n'est corps qu'en tant qu'il donne lieu à une subjectivité. Loin donc que l'expérience, par exemple le toucher, ait pour horizon, sinon pour condition, le dépassement de mon inscription dans le monde, la négation de mon incarnation, elle ne peut au contraire appréhender quelque chose qu'en tant qu'elle naît dans un corps. L'incarnation n'est pas une limite, mais une condition pour l'épreuve du monde, ce qui, à bien y penser, ne présente aucune difficulté : le sujet ne peut faire l'expérience d'un monde qu'à la condition d'être fait de la même texture que lui, d'être pour ainsi dire de son côté.²⁰

Ainsi, nous pouvons être affectés par le monde parce que nous sommes faits de la même substance, « ancrés que nous sommes dans le même tissu phénoménal²¹ ». Dans ce monde, en plus de soi, se trouve l'autre. Merleau-Ponty dira même que le corps de l'autre est le prolongement du mien, d'une vision sur le monde. Pour ce faire, il nommera deux modes d'être : *l'être en soi* (les objets dans l'espace) et *l'être pour soi* (celui de la conscience). Si mon corps a une conscience, les autres corps en ont une eux aussi. De même, la conscience du réalisateur affecte inévitablement la conscience du protagoniste. Cet effet sera nécessairement perceptible par les images et les sons du film. L'autre conscience, c'est une conscience perceptive qui est une autre que la mienne, c'est un être-au-monde dans la chair universelle. De quoi ou de qui est donc composée cette chair universelle? Nous avons compris qu'il y avait soi et l'autre, mais qu'en-t-il de *l'être en soi*? C'est-à-dire les objets et le corps tangible de l'autre? Selon Merleau-Ponty, ils « sont autour de lui [du sujet], ils entrent même dans son enceinte, ils sont en lui, ils tapissent du dehors et du dedans ses regards et ses mains.²² » Le corps de l'autre est une conscience dans le prolongement de la

²⁰ *Ibid.*, p. 28-29.

²¹ Ronald Bonan, *Merleau-Ponty*, Paris, Coll. « Figure du savoir », Société d'édition Les Belles Lettres, 2011, p. 71.

²² Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op cit.*, p. 179.

mienne. Le visible n'est pas un objet de ma vision parce qu'il se trouve devant moi, mais parce que les visibles m'entourent et font partie de moi, m'intègrent et me construisent. À ce stade, il n'est plus juste de parler d'une différenciation entre corps *objet* et corps *sujet*, mais « l'envers et l'endroit d'un seul phénomène²³ », d'une circularité à un seul mouvement.

Avec ce que nous venons d'exposer, Merleau-Ponty touche à la question cruciale de l'intersubjectivité des êtres incarnés dans le monde, mais en apportant une distinction nouvelle. Il ne s'agit plus de contenir une chose et d'être contenu, il est question plutôt d'une autre vie, d'une manière nouvelle d'être. Dans la *Phénoménologie de la perception*, le philosophe compare cette intersubjectivité à une vie ouverte transitant par une sorte de flux entre moi et l'autre qui s'explique par le rapport au corps. Nous sommes des êtres corporels qui sommes dans le/ou au sein du monde, vivant avec autrui : « Il y a une sorte de circularité entre ma chair et la chair du monde, nous pouvons dire un "entrelacement", une sorte d'"enveloppement" entre les deux.²⁴ » Chez Merleau-Ponty, le concept philosophique de chair englobe tous les sujets y compris leur perception. L'intersubjectivité découle de ce rapport entre les sujets inter-reliés. En interaction, ils forment une sphère circulaire où la chair de l'un et de l'autre sont en communication notamment affective. Ces chairs feront partie

²³ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Coll. « Bibliothèque des idées », Paris, Éditions Gallimard, 1945, p. 406.

²⁴ Sahin Gulcevahir, « La phénoménologie du corps et de l'intersubjectivité incarnée chez Gabriel Marcel et Merleau-Ponty », proposition de thèse, Université de Paris-Sorbonne. Récupéré de : http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/GULCEVAHIR_SAHIN_Position.pdf, p. 3, consulté en novembre 2013.

d'une structure, « ces deux corps forment ensemble un seul système²⁵ » appelé l'intersubjectivité.

2.3.1 L'INTERINFLUENCE MERLEAU-PONTIENNE : LE CORPS À CORPS DES ÉMOTIONS CRÉATRICES ET COMMUNICANTES

En partant de ces fondements merleau-pontiens, et en regardant du côté du cinéma, nous pouvons conclure que ce qui est d'abord visible à l'écran, c'est le corps humain. Ce corps, en plus de nous donner à voir, fait émaner quelque chose qui est de l'ordre de l'indicible. Non pas qu'il y ait une chronologie préétablie entre le corps et cette *chose*, mais plutôt un impératif. Le corps est ce qui fait que « “je perçois d'une manière indivise avec mon être total, je saisis une structure unique de la chose, une unique manière d'exister qui parle à la fois à tous mes sens”.²⁶ » C'est ce qui nous permet d'affirmer que le corps à l'écran nous dit beaucoup plus que les gestes qu'il exécute, il donne à *percevoir*.

Nous avons pu constater avec Merleau-Ponty que la chair a une part affective puisqu'elle est l'élément dans lequel baignent conjointement le corps et les sentiments. Afin de comprendre comment se forme cet invisible de la chair, nous partirons du principe bergsonien qui définit l'émotion comme un sentiment ne pouvant être créé ou forcé. Pour répondre, il faut redescendre à ce point précis où Bergson délimite deux types d'intelligence, l'*infra-intellectuelle* et la *supra-intellectuelle*. La première engendre et donne forme à des idées sans être animée, presque mécaniquement. Il dira que c'est sur cette intelligence que l'emphase est trop

²⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op cit.*, p. 406.

souvent mise. Le deuxième type, lui, va au-delà de l'intelligence, c'est-à-dire qu'il prend forme avant l'émotion (ou l'intuition²⁷) et, par conséquent, l'engendre et lui donne vie. Seule cette émotion supra-intellectuelle est réellement créatrice, étant à l'origine de toutes les agitations (émotions) externes du corps. Autrement dit, l'intelligence *supra-intellectuelle* donne vie aux émotions et, comme seule cette émotion est créatrice, elle devient essentielle dans la mise au monde d'une œuvre artistique, en l'occurrence le cinéma. Ainsi, il faudra que le réalisateur ressente afin de communiquer pour permettre la création. Nous nommerons cela la *communication émotive*.

Dans une relation réalisateur-protagonistes où les deux s'*interinfluencent*²⁸ pour créer (par exemple, en mettant au point des mises en scène), et sachant que « création signifie, avant tout, émotion²⁹ », nous pouvons maintenant en déduire qu'il est nécessaire qu'ils ressentent ensemble. Dans cette optique, nous préconisons une approche axée sur l'émotion comme moyen d'échanges entre les êtres vivants. Merleau-Ponty, dans son livre *L'œil et l'Esprit*³⁰, explique l'interinfluence émotive que nous venons d'évoquer ainsi que la façon par laquelle elle s'effectue. Il propose de réfléchir sur la part des autres et de soi dans l'expérience de son existence :

²⁷ Commentaires de Frédéric Worms, *Le choc Bergson, La première édition critique de Bergson*: «L'étroite relation entre émotion et intuition est ici clairement exprimée: alors qu'on pourrait penser que l'émotion remplace ici l'intuition, celle-là est plutôt dérivée de celle-ci. » Dans Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Presses Universitaires de France, Paris, 2008, p. 391.

²⁸ Nous expliquerons plus précisément en quoi consiste cette interinfluence merleau-pontienne dans la suite de notre argumentaire.

²⁹ Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion op cit.*, p. 42.

³⁰ Maurice Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'Esprit*, France, Éditions Gallimard, 1964, p. 92.

Il faut que la pensée de science – pensée de survol, pensée de l'objet en général – se replace dans un « il y a » préalable, dans le site, sur le sol du monde sensible et du monde ouvert tels qu'ils sont dans notre vie, pour notre corps, non pas ce corps possible dont il est loisible de soutenir qu'il est une machine à information, mais ce corps actuel que j'appelle mien, la sentinelle qui se tient silencieusement sous mes paroles et sous mes actes. Il faut qu'avec mon corps se réveillent les *corps associés*, les « autres », qui ne sont pas mes congénères, comme dit la zoologie, mais qui me hantent, que je hante, avec qui je hante un seul Être actuel, présent, comme jamais animal n'a hanté ceux de son espèce, son territoire ou son milieu.³¹

En d'autres mots, il se dégage une continuité entre les émotions suscitées au contact du monde extérieur, une union qui a pour origine un centre ou, comme le dit Merleau-Ponty, un milieu³². C'est de ce milieu que nous devrions partir pour comprendre la plénitude du sentiment, un point englobant l'Être, qui le transperce. Le monde et soi forment le prolongement l'un de l'autre et les consciences se confirment à la rencontre des autres. Pour Merleau-Ponty, nous sommes *au milieu du monde*, parmi les êtres et les choses du monde. Les scientifiques – ou les cinéastes – qui tentent de se poser à l'extérieur ou en face du monde pour l'observer sont dans le paraître et non dans l'être.

En somme, là où les modèles systémiques, classiques de la communication parlent d'émetteur, de récepteur, de code, nous préférons mettre de l'avant l'émotion. Comme le contient Edgar Morin : « Autrement dit, dans notre univers soumis au temps et à l'espace, il y a quelque chose qui semble échapper au temps et à

³¹ *Ibid.*, p. 12-13.

³² Merleau-Ponty le dit ainsi : « [...] l'Être n'étant plus *devant moi*, mais m'entourant et, en un sens, me traversant, ma vision de l'Être ne se faisant pas d'ailleurs, mais du milieu de l'Être [...] » Dans Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op cit.*, 151.

l'espace.³³ ». Cette chose que nous avons nommée *émotion* traverse, en effet, un espace et un temps autre que le mien pour m'être restituée. C'est ce que l'art réussit, entre autres, à faire. Ces émotions sont communicantes : elles se transmettent entre êtres humains qui ont des sentiments et des *re-sentiments* à partager. Et puisque l'émotion et le corps sont indissociables, nous proposerons d'entrevoir la chair comme élément communicant. Cette chair est le prolongement d'une conscience à une autre. En ce sens, notre analyse ne porte pas tant sur le dispositif filmique que sur la nature de l'échange entre les co-créateurs (filmeur/filmé) d'un objet artistique : le film documentaire. En effet, puisque chacun ressent et que l'émotion est créatrice d'un monde qui prend forme dans cette interaction, nous croyons que le film se fait avant tout en commun. Nous avons discuté, pour lors, de deux sujets interagissant. Qu'en est-il de l'être percevant qui regarde (spectateur) cet échange?

2.3.2 L'INTERINFLUENCE : LE LIEN ÉMOTIF ET INVISIBLE DU SUJET AU MONDE

Cette expérience humaine médiatisée par des objets techniques (caméra, lentilles, micro, perche, etc.) et des conventions de langage filmique (cadres, montage, point de vue) nous présente des images aux perceptions sensibles puisque nous *re-sentons* en regardant. Ce senti a existé dans un temps et un espace différent du nôtre et pourtant, il nous est accessible par le cinéma et ses images en mouvements. Le cinéma permet cette habitation du monde merleau-pontien, qui se fait, certes, toujours avec les autres, car « nous sommes mystérieusement apparentés³⁴ », dans ce cas-ci, le film (créé par le réalisateur et le protagoniste) avec le spectateur.

³³ Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, op cit., p. 86.

³⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Paris, Coll. « Pensées », Les Éditions Nagel, 1958, p. 80-81.

Nous savons, grâce à Goffman, que la relation est construite en interaction, et grâce à Bergson, que l'émotion est créatrice et, enfin, grâce à Merleau-Ponty, que l'émotion et le corps forment ensemble la chair communicante aux autres consciences. Nous pouvons aisément comparer cela à une énergie circulaire étant donné qu'elle ne cesse de se propager par l'intersubjectivité des consciences. « L'émotion n'a pas de fin³⁵ », dira François Jullien, comme Bergson, pour qui l'émotion ne se manifeste pas par le désir de celui qui veut la ressentir. En fait, l'émotion n'aurait rien à voir avec la volonté du sujet, mais avec les incitations extérieures, avec tout ce qui pourrait la raviver. « Déclenchée », la *personne* peut alors accéder à la dimension déployée par son sentiment. Pourtant, comment savoir que l'expérience est partagée, que nous ne nous retrouvons pas dans le tautisme de Lucien Sfez, dans un contact imaginé, individuel, un « Autisme totalisant par lequel nous sommes dilués dans l'absolu du monde [...] »³⁶? François Jullien, à la manière de Merleau-Ponty et de sa théorie sur la circularité des consciences, tente l'explication qui suit en prenant l'exemple d'un poème évocateur :

Il existe donc une *continuité essentielle* entre l'émotion suscitée au contact du Monde et l'expression des rapports d'affinités éprouvés au sein de cette émotion, de même qu'entre cette expression elle-même, exploitant selon ses ressources linguistiques le pouvoir évocateur des analogies, et de l'émotion sans fin que suscite le poème au-delà de son développement littéral.³⁷

³⁵ *Ibid.*, p. 73.

³⁶ Lucien Sfez, « Naissance du tautisme », dans *Critique de la communication*, Éditions du Seuil, Paris, 1988, p. 117.

³⁷ François Jullien, *La valeur allusive*, Presses Universitaires de France, Paris, 2003, p. 70.

Tout comme le poème qui agite la chair en faisant germer une émotion qui, vraisemblablement traverse temps et espace en étant continuellement renouvelée par sa lecture, d'autres situations peuvent aussi faire surgir des émotions. Comme nous vivons en relation avec les autres, nous sommes affectés par l'autre, de même que par un objet, une couleur, une odeur, etc. « La généralisation du sentir est donc l'effet d'un chiasme : serrer une main avec l'autre ou serrer la main d'un autre produit bien l'épreuve de la circulation de cette propriété universelle qui renverse l'objectivité en subjectivité, et réciproquement.³⁸ » L'incitation est donc toujours du *monde* et elle provoque une manifestation, un déploiement émotif qui imbrique mon corps dans le sien. En interagissant avec son protagoniste, le réalisateur l'affecte et vice versa ; leurs émotions circulent dans la chair. Cela énonce que le créateur, soit le filmeur, doit avoir conscience que, déjà, seule sa présence a un effet sur son film, et que celui-ci en garde les traces.

Il y a donc une continuité entre les émotions suscitées au contact du monde extérieur, une continuité entre soi et le monde, entre intériorité et extériorité, un continuum sensible et spirituel tout à la fois. Mieux, c'est la dimension du transindividuel simondonien, c'est entrer dans le vif de ce point de contact anonyme entre deux énergies, un terrain où circulent les affects (considérés comme impersonnels) et s'incarnent les émotions (personnelles). Selon le philosophe Gilbert Simondon, il s'agit du rapport entre l'individu et la société; ce n'est pas une relation intérieure (du dedans) ni extérieure (du dehors) de l'individu, c'est la limite qui se dessine entre le collectif et l'individuel, une sorte de « dépassement par rapport à l'individu³⁹ ». Il serait même juste de parler de la conversion du *je* vers un *nous*

³⁸ Ronald Bonan, *op cit.*, p. 73.

³⁹ Gilbert Simondon, *L'individuation psychique et collective*, Paris, Editions Aubier, 1989, p. 157.

englobant et vice versa, d'un « [...] milieu qui *dépasse l'individu tout en le prolongeant*⁴⁰ », d'un sujet préexistant, mais en construction dans un *devenir partagé*.

L'exemple le plus abouti, sans doute, de cette intersubjectivité merleau-pontienne et de ce transindividuel simondonnien serait le langage. Le langage constitue le terrain commun qui influence notre perception de l'autre et devient lieu de création. En effet, il offre un espace entre l'autre et moi; ce que dit l'autre fait nécessairement écho en moi. Merleau-Ponty désigne le langage comme un objet culturel. Ce terrain connu, étant donné que la langue parlée est commune aux personnes qui discutent, entraîne une valse, et chaque propos échangé en appelle d'autres comme il se rapporte à lui-même (à son signifié). Ensemble, nous créons un seul « tissu », puisque les mots s'entrelacent et forment une autre existence : « [...] nos perspectives glissent l'une dans l'autre, nous coexistons à travers un même monde.⁴¹ » Plus encore, les réponses qui viennent d'autrui forment ou activent chez moi des paroles qui, jusqu'à présent, m'étaient inconnues. Ce qui en découle n'est pas une création guidée par l'un ou l'autre des participants, mais une création commune (la conversation) dont le langage devient le moyen d'y accéder. Cela nous permettra d'affirmer qu'en quelque sorte, la chair du filmeur/filmé met au monde une création commune (le film). Il ne s'agit plus de voir l'œuvre comme une chose émanant du génie d'un auteur unique, mais de voir le réalisateur comme l'initiateur créatif. De la même manière, celui qui instaure la conversation n'est pas son seul concepteur, il est toujours question d'une intersubjectivité.

⁴⁰ Ars Industrialis, « Transindividuation », *Association internationale pour une politique industrielle des technologies de l'esprit*, Collectif de distribution libre d'articles philosophiques, récupéré de : <http://arsindustrialis.org/vocabulaire-ars-industrialis/transindividuation>, consulté en mai 2014.

⁴¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op cit.*, p. 407.

Ce qu'il y a de particulier dans l'art du cinéma, c'est qu'après l'étape de l'écriture scénaristique, il se fait essentiellement avec les autres. Le film se fait en collectivité, une équipe se trouvant – presque toujours – derrière le réalisateur. En documentaire, le filmé n'est plus aux services d'un dialogue imaginé, dont les répliques doivent être apprises, ou d'un réalisateur qui lui donne des intentions de jeu. L'acteur documentaire crée, en quelque sorte, sa propre histoire en interaction avec le réalisateur; tous deux se donnent des lignes d'actions, *actent* et performant. Ensemble, réalisateur et protagoniste tentent de personnifier un double pour la caméra, « abolissant parfois volontairement la séparation entre filmeur et filmé [...] ». Pour eux, il n'y a de réel que vécu, senti, ressenti⁴² ». Ceci étant dit, ces cinéastes s'approprient le monde dans lequel ils vivent, en proposant une vision singulière qui leur appartient. La réalité, du moins celle qu'ils partagent, prend forme grâce aux expériences vécues avec leur protagoniste. Ils s'incarnent dans le monde. On voit que l'objectivité ou la supposée neutralité du sujet face à l'objet, vole en éclat. Toute prise de vue est une décision subjective ne serait-ce que celle de filmer sans intervenir. Lorsqu'il est question de documentaire de création, la « [...] dichotomie *moi-sujet/objet-monde* est remplacée par une entité binomiale, mais unitaire : un "*je-monde*" ou, en d'autres termes, un *je* sans cesse *présent au monde*.⁴³ » Il y a un engagement envers le monde, un rapport jamais interrompu; l'être en contact avec le monde crée un rapport continu avec celui-ci. En parlant de ces cinéastes engagés dans le monde, Corinne Maury dit ceci :

⁴² Corinne Maury, *op cit.*, p. 10.

⁴³ *Ibid.*

Leur désir n'étant pas de constater le réel, de le dupliquer, mais de se l'approprier et d'en restituer un regard cinématographique par des formes artistiques singulières. À aucun moment, ce réel regardé n'est étranger ni anonyme. Ils l'habitent, ils lui appartiennent et le considèrent comme un chantier à vivre et à transformer.⁴⁴

Il s'agit d'une relation unique entre des personnages engagés ensemble dans un devenir avec le monde. Une relation originale qui « n'a plus affaire à un sujet qui se rapporterait "après-coup" à un monde, mais à un être qui est toujours déjà en rapport avec le monde et dont l'être *consiste* précisément dans ce rapport.⁴⁵ » Au cours du chapitre trois, nous verrons comment cela peut se manifester, entre autres, par les mises en scène instaurées tant par le réalisateur que par le protagoniste, l'un et l'autre en constant rapport où influence mutuelle circule et crée.

2.3.3 L'INTERINFLUENCE : L'ÉMOTION DU SPECTATEUR

Pour le moment, nous avons présenté les concepts théoriques qui forment le substrat de notre travail de réflexion et de notre hypothèse. Nous avons dit en quoi la relation entre le filmeur et le filmé est essentielle dans la co-crédation, nous avons tenté de montrer comment l'intersubjectivité intervenait dans les relations et l'expérience du monde, et par quel biais le filmeur peut agir sur la chair du monde et aller à la rencontre des émotions que déploie son interaction.

Avec Erving Goffman, nous avons montré que la microsociologie ou l'analyse des

⁴⁴ *Ibid.*, p. 10-11.

⁴⁵ Renaud Barbaras, *op cit.*, p. 55.

plus petits gestes du quotidien permet de trouver du sens aux actes et aux actions. Chez Goffman, il y a l'idée de la construction de sens en interaction avec l'autre. Nous pouvons également déceler, chez Merleau-Ponty, le concept de l'influence, circularité qui met en jeu la notion de la chair avec le monde. Nous pouvons affirmer, dès lors, que notre recherche s'efforce « à faire *voir* le lien du sujet et du monde, du sujet et des autres, au lieu de *l'expliquer*, comme le faisaient les classiques, par quelques recours à l'esprit absolu⁴⁶ ».

Par ailleurs, jusqu'à maintenant, nous n'avons pas tenté d'expliquer d'où provient l'émotion, ni même comment elle influence les relations, mais plutôt comment elle prend forme. Notre intention était de mettre au jour les liens se créant entre individus et ce qui en découle. La phénoménologie de Merleau-Ponty évoque abondamment des fils invisibles qui régissent les rapports entre soi et autrui, contenant un vocabulaire fécond fondé sur la place de l'être au monde :

[...] la philosophie contemporaine ne consiste pas à enchaîner des concepts, mais à décrire le mélange de la conscience avec le monde, son engagement dans un corps, sa coexistence avec les autres, et que ce sujet-là est cinématographique par excellence.⁴⁷

Le cinéma a la capacité de nous faire voir l'union entre l'esprit et le corps, l'esprit et le monde et la présence de l'un dans l'autre, selon Merleau-Ponty. Le lien est établi puisque les films exposent des corps en action, des agissements, des attitudes par

⁴⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, *op cit.*, p. 105.

⁴⁷ *Ibid.*

« les gestes, le regard, la mimique⁴⁸ ».-Le film, par ses images et ses sons, représente des émotions que décode le spectateur. Ainsi, nous pourrions dire qu'au cinéma, celui qui regarde est un être actif. Nous attribuons au spectateur un rôle d'interprétation, car faisant partie de cette chair, il doit jongler avec les images qui lui sont présentées et leur donner du signifiant. Sans cet exercice, il n'existe pas de film, ni même de sens aux jeux d'ombres et de lumières. C'est une nouvelle subjectivité qui regarde le film. Spectateur et film se font face et communiquent. Le cinéma propose « un système qui tend à intégrer le spectateur dans le flux du film. Un système qui tend à intégrer le flux du film dans le flux psychique du spectateur⁴⁹ ». Ce qu'avance Edgar Morin à propos de l'auditoire actif se rapproche de la théorie du chiasme merleau-pontien : « Mes deux mains sont "comprésentes" ou "coexistent" parce qu'elles sont les mains d'un seul corps : autrui apparaît par extension de cette comprésence, lui et moi sommes comme les organes d'une seule intercorporéité.⁵⁰ » Le film provoque une extension du monde sensible, auquel a accès celui qui regarde et qui, avec sa vision interprétative, formera aussi la chair du film. Réalisateur, protagoniste et spectateur englobent et sont englobés, l'un est la continuité de l'autre.

Corinne Maury, parlant de participation dans *Habiter le monde : éloge du poétique dans le cinéma du réel*, reprend et suggère, à la manière de François Jullien, d'envisager le cinéma comme un poème qui suscite des émotions; si le poème a comme intention de créer des images mentales chez celui qui le lit, le cinéma, lui, présente des images déjà existantes. Les successions d'images ont pour but d'éveiller

⁴⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, *op cit.*, p. 104.

⁴⁹ Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, *op cit.*, p. 107.

⁵⁰ Maurice Merleau-Ponty cité par Ronald Bonan, *Merleau-Ponty*, *op cit.*, p. 73.

des sentiments (émanant du film) et des émotions (lui étant personnelles) chez le spectateur et de l'unir au film. Ainsi, une vision du monde peut apparaître à ce dernier, lorsque le réalisateur ne cherche plus à représenter le monde mais à exprimer sa *présence-au-monde* : « Le poète-cinéaste extrait du monde des images et des sons, les organise pour permettre le surgissement d'une dimension sensible des êtres et des choses, restitués aux forces de leurs présences.⁵¹ » Bref, le film nous happe par l'imaginaire lyrique qu'il suscite et, ensemble, nous formons sa chair.

Les trois films que nous avons choisi d'analyser nous ont semblé se placer dans le monde de cette manière et avec cette sensibilité qui nous a touchée en tant que spectatrice; nous ne pouvons qu'avoir ce point de vue. Non pas celui de l'auditoire victime, en quelque sorte, des images, mais celui qui participe au mouvement du film. Le réalisateur ne guide pas le spectateur vers ce monde à habiter et à partager, mais il permet une « *re-vision/ré-vision* de la réalité⁵² » ouverte auquel donne sens le spectateur. Dans la troisième et dernière partie de notre travail de réflexion, il s'agira pour nous de décortiquer cette poésie qui se trouve dans les trois films que nous avons choisi d'étudier, en particulier les quelques scènes que nous nous attèlerons à exposer.

⁵¹ Corinne Maury, *op cit.*, p. 16.

⁵² *Ibid.*, p. 12.

CHAPITRE III

RÉALISATEURS ET DÉMARCHES

Ce chapitre sera axé sur l'exemple de trois réalisateurs de documentaires et de leurs démarches personnelles. Nous entamerons une discussion sur les conversations filmées avec l'exemple de Wang Bing et son film *À l'ouest des rails*¹. Cela nous amènera, par la suite, à aborder la création commune avec Werner Herzog pour *Little Dieter Needs to Fly*², puis avec Joshua Oppenheimer pour *The Act of Killing*³. Afin de démontrer la pertinence de nos choix, nous analyserons quelques scènes tirées de ces films pour illustrer et mettre en perspective notre théorie développée au chapitre précédent.

Nous avons vu, entre autres avec Sfez, que le récepteur est, tout autant que l'émetteur, celui qui donne sens aux messages, et que c'est l'émotion qui est créatrice, tant de la relation filmeur/filmé que de la relation entre le film et les spectateurs, qui perçoivent ces échanges et y participent par l'interaction circulaire.

¹ Wang Bing, *À l'ouest des rails*, DVD, coul., Wang Bing Film Workshop et The Hubert Bals fund of the Rotterdam Festival, Chine, 2003, 551 min.

² Werner Herzog, *Little Dieter Needs to Fly*, DVD, coul., Werner Herzog Filmproduktion, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), ZDF Enterprises, British Broadcasting Corporation (BBC), Arte, Media Ventures et Outpost Studios, Allemagne, Angleterre et France, 1997, 80 min.

³ Joshua Oppenheimer, *The Act Of Killing*, DVD, coul., Final Cut for Real, Danemark, Royaume-Uni et Norvège, 2012, 159 min.

Ainsi, au cinéma, le spectateur est aussi un être dynamique dans le sens où « il fait le film autant que ses auteurs⁴ » en le décodant. Nous pourrions également dire que, « le public constitue le troisième partenaire de l'interaction⁵ ». Les analyses que nous vous proposons proviennent nécessairement de ce notre point de vue de spectatrice.

3.1 WANG BING ET À L'OUEST DES RAILS

Le rapport à autrui est primordial en cinéma et plus encore en documentaire, notamment du fait que les participants sont volontaires. C'est cette relation qui est exposée, c'est ce lien invisible qui s'affiche à l'écran et dont le réalisateur doit pleinement prendre conscience. « Ce qui, peut-être, est spécifique de la démarche documentaire, c'est qu'elle suppose une non-maîtrise de ce qui la constitue : la relation à l'autre.⁶ » Le réalisateur doit établir la relation avec l'Autre, celui avec qui il est en face-à-face. Ce qu'il voit d'autrui, c'est d'abord son corps, ce corps qui est la manifestation de l'altérité. C'est le visage qui l'interpelle, celui sur lequel se fixe le regard, celui par lequel chacun tente de déchiffrer l'Autre, de saisir ses émotions, de percer ses pensées, ses sentiments, car le visage est expression(s). Le philosophe Emmanuel Levinas entrevoit le visage comme Merleau-Ponty appréhendait sa *chair*, comme le lien entre le sensible et l'intelligible, l'interface qui rend accessible

⁴ Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, op cit., p. 108.

⁵ Erving Goffman, *La présentation de soi, la mise en scène de la vie quotidienne*, tome 1, op cit., p. 9.

⁶ Catherine Bizern, *Cinéma documentaire, Manières de faire, formes de pensée*, Paris, Addoc et Éditions Yellow Now, 2002, p. 54.

l'invisible de la personne qu'il donne à voir.⁷ Confronté à autrui, je sais/je vois que je ne suis pas seul au monde, que je ne suis plus un simple spectateur du monde. Deleuze le souligne également : « [...] je vois que derrière les orbites de ces yeux s'étend un monde inexploré [...].⁸ » Wang Bing s'inscrit dans cette démarche où l'autre n'est plus l'objet de sa création, mais le point central. Il n'essaye pas de forcer les événements, mais il lui fait face en le laissant s'épanouir devant lui. Le film qui voit le jour fait du spectateur un acteur de ce monde autrement inaccessible.

Wang Bing a tourné *À l'ouest des rails* sur une période de vingt mois, a cumulé plus de trois cents heures de matériel et a finalement produit un documentaire de neuf heures composé de trois parties distinctes, *Rouille*, *Vertiges* et *Rails*, ce qui contribue à l'originalité de son œuvre et de sa démarche. D'abord, la première histoire se situe dans un quartier industriel, du nord de la Chine, ensuite, dans l'univers des ouvriers colodataires et finalement, sur les abords des voies de chemin de fer. Son film expose l'univers des travailleurs anonymes du monde industriel de la Chine contemporaine. *À l'ouest des rails* se contente d'observer presque silencieusement, et sans artifice, alors que tranquillement tout s'opère. Ce qu'il y a de plus saisissant dans ce film, c'est sans doute l'aisance des personnages qui nous surprend à chaque plan. Cela tient au lien que Wang Bing a construit, au cours des mois, avec eux. Le critique et cinéaste Alain Bergala souligne : « Il voit tout de suite qu'il y a une histoire, il sent tout de suite qu'il ne faut pas partir, qu'il faut attendre, que quelque chose va

⁷ Concept discuté par le philosophe Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, Coll. « Biblio Essais », Paris, Édition Le Livre de Poche, 1990, 346 p.

⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Coll. « Critique », Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 210.

forcément sortir de la relation [...]. Il en a l'intuition, mais aucune certitude, car c'est indicible [...].⁹ » Wang Bing est de ces réalisateurs qui, avant de tourner une image, passent du temps dans les lieux et avec les personnages avec qui ils pensent travailler :

Je connaissais cet environnement, j'ai pris la décision de m'y installer et de vivre aux abords de ces usines; j'ai rencontré beaucoup de personnages différents, et petit à petit ce sont les liens que j'ai tissés avec ces gens-là qui ont constitué naturellement la trame du film.¹⁰

C'est ainsi que le sujet et les personnages de son film *À l'ouest des rails* se sont spontanément imposés. Il y a une aisance déconcertante chez ses protagonistes, les scènes de nudité chez les travailleurs d'usine nous le prouvent amplement dans la première partie, *Rouille*. D'autant plus que le nu pose presque toujours problème, et ce, davantage en documentaire. Le travail de Wang Bing semble parfois être à la limite du fictionnel, car ses personnages fabulent et donnent une représentation d'eux-mêmes, sans même que Wang Bing ne leur demande. Cette intimité se présente sous plusieurs formes et rend encore plus intéressantes les conversations filmées que sa caméra capte. La question qui nous vient à l'esprit, à ce stade-ci de notre travail, Wang Bing la formule ainsi : « Quelle est la relation entre nos œuvres et nos propres sentiments?¹¹ » En d'autres mots, nos sentiments seraient-ils le centre à partir duquel tout se dessine, d'où la création prend forme? La démarche de Wang Bing, elle,

⁹ Alain Bergala, *op cit.*

¹⁰ *Les entretiens aVoir-aLire*, « Entretien avec Wang Bing », Propos recueillis à Paris le 28 février 2012. Récupé de : <http://www.avoir-alire.com/entretien-avec-wang-bing>, consulté en octobre 2013.

¹¹ Jacques Choukroun, « Rencontre avec Wang Bing », *Les cahiers de la cinémathèque*, no 78, février 2007, p. 73.

semble grandement inspirée de ce principe. En effet, il a produit une première version de son montage à partir des émotions qu'il se souvenait avoir ressenties lors du tournage, sans visionner excessivement son matériel. Guidé par ses émotions, il a pigé les scènes qui ont formé son film. Un travail de mémoire, mais surtout de sentiments, soutiendra le principal intéressé.¹² Cette interrogation de Wang Bing lui est bien particulière et c'est peut-être pour cette raison que son œuvre s'inscrit dans un semblant de laisser-aller où le cinéaste ne paraît pas vouloir provoquer. Son intuition et ses sentiments semblent le guider; tantôt il reste et observe, tantôt il suit rapidement un homme dans la douche. Les événements viennent à lui, comme lui-même les repère, et nous lèguent des scènes déconcertantes d'un « réel » assez sombre et sans verni.

Une scène en particulier a attiré notre attention, elle se trouve dans la dernière partie de la trilogie, *Rails*. Dans cette séquence, un vieil homme nommé le Vieux Du vend illégalement le charbon qu'il récupère en bordure des chemins de fer. Conséquence de cet acte, il est incarcéré et donc séparé de son fils qui supportera mal cet éloignement. Une semaine plus tard, le père et le fils, de nouveau réunis, ne cessent de s'échanger des mots d'amour et de réconfort. Le trop-plein d'émotions entraîne le fils du Vieux Du à boire jusqu'à l'ivresse et à se comporter violemment avec son père qui le maîtrisera et le transportera jusqu'à son lit. Au chevet de son fils, presque comatique, le père tentera de lui raconter l'histoire de sa vie.¹³ Le cinéaste filme la scène, bien que la noirceur soit presque totale. Seuls les reflets du fils grognant

¹² Wang Bing dit: « On peut dire que j'ai fait ce film selon ma mémoire (une seule vision des rushes), mais surtout d'après les émotions ressenties durant le tournage. » *Ibid.*, p. 71.

¹³ Wang Bing, *op cit.*, 486 min.

paraissent à l'image, le reste n'est qu'obscurité. De toute évidence c'est un paysage, puisque la scène est éclairée partiellement par une lanterne, ce qui lui confère sa force. Cet éclairage mystérieux crée un halo de lumière très faible et attribue au plan une émotion. Cette émotion ne prend pas forme dans la corporalité des protagonistes, mais dans ce paysage donné à voir.

Et de même que les états d'âme sont des paysages, les paysages sont des états d'âme. Les réalisateurs confient aux paysages le soin d'exprimer les états d'âme : la pluie joue la mélancolie, la tempête le tourment. Le cinéma a son catalogue de paysages, incidentaux d'âme, ses « extérieurs » qui correspondent à autant de registres intérieurs [...].¹⁴

L'éclairage presque absent donne à la scène sa force mystérieuse et enivrante. Et là nous pouvons dire que commence l'interaction circulaire, que nous pouvons nommer comme étant l'intersubjectivité des consciences. Le fils, le vieil homme et le cinéaste se retrouvent dans un lieu où les rôles semblent n'avoir plus d'importance, où chacun s'influence pour continuer : le Vieux Du par le cinéaste, le fils par le père, Wang Bing par le Vieux Du. Ce dernier parle au cinéaste (donc à la caméra et, de ce fait, aux spectateurs du film) comme s'il parlait à son fils et, de temps à autre, se retourne vers le corps grognant de ce dernier en tentant de le réveiller. Le vieil homme s'adresse à tour de rôle à la caméra (spectateurs), au corps ivre mort, puis au cinéaste. Les trois personnages du film (Wang Bing, le Vieux Du et le fils) se retrouvent quelque part dans une interaction circulaire que nous percevons comme spectateur. Pourtant, cette relation ne passe ni par leur corps (il fait trop noir), ni par les paroles du Vieux Du, mais dans l'émotion de l'image. Cette scène crée un lieu collectif et nous pénétrons dans leur monde puisque « chaque présence peut être confirmée par

¹⁴ Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, op cit., p. 113-114.

d'autres perceptions¹⁵ » et dans la chair, car nous percevons l'affectivité des êtres. Ce qui nous est transmis et ce à quoi nous participons, « c'est l'âme de l'image¹⁶ », un canal s'ouvre et donne accès à un autre type de communication, basé sur les affects : en regardant, nous le ressentons.

Edgar Morin a développé une théorie de la participation affective dans son livre *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Il y affirme que les scènes chargées d'émotions activent et nous guident dans une communion avec des personnages dont le quotidien est très différent du nôtre, et dans une époque et un temps déjà révolus. C'est ce qui fait dire aussi à Merleau-Ponty que les êtres percevant sont des corps visibles englobant tous les autres visibles.¹⁷ Le cinéma en devient l'exemplification par excellence, car il met ces liens en évidence. En décrivant ce mode affectif de communication, Morin soutient que :

Cette participation polymorphe que le cinéma apporte incomparablement, embrase et unit donc non seulement *un* personnage, mais *les* personnages, mais les objets, mais les paysages, mais l'univers du film dans son ensemble. Nous participons, par delà les passions et aventures des héros, à une totalité d'êtres, choses, actions que charrie le film dans son flux.¹⁸

¹⁵ Renaud Barbaras, *op cit.*, p. 59.

¹⁶ Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, *op cit.*, p. 115.

¹⁷ Merleau-Ponty dit : « Mais mon corps voyant sous-tend ce corps visible, et tous les visibles avec lui. » Dans Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op cit.*, p 180.

¹⁸ Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, *op cit.*, p. 112.

Ainsi, il serait juste de penser que le film (issu du lien réalisateur/protagonistes) n'est pas le seul auteur de sens¹⁹, le spectateur (récepteur) l'est tout autant. Nous participons activement à donner sens aux images présentées, c'est ce qui nous permet de dire que les émotions perçues par celui qui regarde l'englobent dans la circularité de ceux du film. Les émotions qui traversent l'œuvre sont des locomotives d'échanges entre les différents participants. *À l'ouest des rails* est un exemple de ce que le cinéaste-poète, par divers procédés, propose comme représentation du monde. Le monde poétique et sensible proposé par Wang Bing incite ses personnages à se mettre en scène pour lui et forcément avec lui. Le réalisateur participe au film et sort du cadre de témoin documentaire, le Vieux Du le prend pour interlocuteur et le cinéaste lui répond par le geste de filmer. Continuer de filmer, ne pas arrêter, c'est nécessairement dire que ce qui se passe devant l'objectif est important, que notre vision s'accorde avec elle.

3.2 LA VÉRITÉ DE LA RECONSTITUTION

Faire un film c'est aussi montrer le monde selon sa sensibilité et vision personnelle, une lecture faite d'images et de sons. Cette approche se démarque de la règle du « croquer sur le vif », trop répandue sur le documentaire. D'ailleurs, de nombreux réalisateurs ne revendiquent pas la transmission soi-disant immédiate du monde aux spectateurs comme ont pu le faire certains précurseurs du genre. Ces documentaristes

¹⁹ Commentaire de Sfez : « [...] ils donnent par là le pouvoir de transformation à l'émetteur, sans reconnaître le même pouvoir au destinataire. » Car ils décrivent le décodage comme « le procès par lequel le destinataire B intériorise le message. » Simple intériorisation ici sans création. Seul l'émetteur est créatif. » Dans Lucien Sfez, *op cit.*, p. 100.

se posent des questions, expérimentent le réel et produisent une interprétation du monde où la subjectivité et l'engagement sont mis en exergue.

Les questions de la reconstitution et de la mise en situation sont récurrentes dans l'histoire du documentaire. Certains réalisateurs et théoriciens s'opposent à la reconstitution qu'ils qualifient de frauduleuse. Il semble que ce soit principalement l'entorse faite à la « vérité » qui dérange. Dans le film *L'art du réel, le cinéma documentaire*, Barry Stevens soutient que faire un film documentaire est toujours un accord entre un réalisateur et un spectateur, que ce qui sera visionné restitue un compte-rendu du réel et non un « pur mensonge » ou « un leurre » selon ses expressions. Plus loin, le réalisateur Errol Morris ajoute : « L'idée qu'il n'existe pas de vérité absolue, que la vérité est subjective, qu'il y a votre vérité et qu'il y a la mienne, que chacun détient sa propre vérité, à mon avis, c'est une absurdité. Il existe un monde réel. Nous l'habitons.²⁰ » Évidemment, nous nous étions posé la question de la vérité au chapitre un, lorsque nous définissions le genre documentaire. Nous avions conclu qu'il existe plusieurs *réels* et c'est à l'aide d'Edgar Morin que nous confirmerons notre affirmation. Contrairement à Barry Stevens ou à Errol Morris, le philosophe suggère l'idée d'une quête de vérité (s) au cinéma plutôt que celle d'Un absolu.

En fin de compte, le grand mérite de la recherche de la vérité n'est pas d'apporter la vérité, mais de poser le problème de la vérité! [...] Le cinéma, par un acte pourrait-on dire de la magie démystificatrice, peut nous donner à voir cette comédie aux multiples visages qu'est la vie sociale. Cette comédie révèle

²⁰ Pepita Ferrari, *op cit.*, 39 min 51 s.

la vérité autant qu'elle la camoufle : nos masques – je veux dire nos visages – nos rôles – je veux dire nos propos – nous servent, en même temps, à nous exprimer et à nous camoufler. La vérité n'est pas un Graal ultime à conquérir; c'est une navette incessante qui circule de l'observateur à l'observé, de la science au réel.²¹

Morin livre ici une pensée qui se rapproche de celle de Goffman, une pensée qui perçoit la vie comme un spectacle vivant où chacun arbore différents masques afin de se faire voir, mais aussi de se cacher. Les individus tentent de décrypter l'Autre dans un mouvement circulaire infini où le vrai se transforme et n'est jamais pris comme tel. La notion de vérité en documentaire ne désigne que celle qui a réussi à se forger une place dans la création. Nous inventons des vérités, parfois en utilisant le faux. Flaherty a lui-même dit : « *On doit parfois mentir pour atteindre la vérité.*²² » Ce « faux », les moyens utilisés en documentaire tel que la reconstitution, permet à l'œuvre de faire transparaître plus qu'une vision simpliste et univoque du monde. Exclure les moyens de création documentaire pour une supposée restitution du vrai nous semble désuet depuis longtemps.

Dans les pages qui suivent, nous allons exposer l'exemple de deux films, soit *Little Dieter Needs to Fly* et *The Act of Killing*, qui utilisent amplement la reconstitution inspirée par la part de création commune entre filmeur et filmé. Le premier documentaire suit un ancien militaire ayant survécu à une prise d'otage pendant qu'il

²¹ Paolo Zagaglia, Michel Ginter, Henri Sonet et Kathleen de Bethune, *Cinéma et réalité*, Coll. « Société et cinéma », Belgique, Éditeur Vie ouvrière Bruxelles, 1982, p. 114.

²² François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran – Essai sur le principe de réalité documentaire*, op cit., p. 57.

était en mission au Laos. Le second documentaire s'immisce dans le processus de création d'un film de fiction inspiré par le passé de tueur du personnage principal. Ce deuxième documentaire est une mise en abyme d'un film dans un film. Avant de les analyser, nous pouvons d'ores et déjà affirmer que :

Le documentaire ne peut pas pénétrer là où la caméra était inexistante (avant le XXe siècle), ni là où elle est ou était interdite, ni tout simplement là où elle était absente. Il ne lui reste pour cela que les vestiges et les témoins pour raconter ce qu'ils ont vécu. Si la vérité n'est pas forcément au rendez-vous, on peut au moins se demander si vestiges et témoins sont authentiques, ou s'ils sont reconstitués pour les premiers, interprétés pour les seconds.²³

Ainsi, le cinéma documentaire ne peut pas intégrer des événements passés, qui demeurent inaccessibles (sauf exception d'archives). Seuls les témoins peuvent attester de ces événements alors que la fiction peut les recréer en suivant un scénario. Cependant, avec *The Act of Killing*, nous assistons à la restitution de scènes passées, avec dialogues et costumes, qui sont montées délibérément pour le film, étant donné que le réalisateur Joshua Oppenheimer aurait proposé à son protagoniste de produire un film de fiction duquel il prendrait son matériel documentaire. En somme, ce film servirait à faire part d'une réalité (l'arrière-scène du film de fiction) et non à restituer la Vérité. C'est ce processus qui nous intéresse dans notre analyse.

²³ Guy Gauthier, *op cit.*, p. 6.

3.2.1 WERNER HERZOG ET LITTLE DIETER NEEDS TO FLY

Nous avons choisi de nous pencher sur le travail de Werner Herzog, puisqu'il adopte une démarche particulière en création documentaire. En effet, nous pouvons qualifier Herzog d'interventionniste; il dirige ses documentaires afin d'apporter une profondeur aux faits exposés. Pour cela, son travail a souvent essuyé des critiques puisqu'il recréait des scènes en utilisant la mise en scène, ou comme le suggère Laurent Chevalier, en utilisant la *mise en situation*²⁴. La nuance entre les deux expressions réside dans le fait d'avoir à manipuler soit un scénario avec des comédiens ou un décor naturel avec des personnes jouant leur propre rôle. Selon ce cinéaste, le terme *mise en situation* serait plus juste lorsqu'il est question de documentaire. Bien que les films de Werner Herzog respectent cette distinction, certains prétendent que son travail n'est pas documentaire, car ce n'est pas la réalité, et qu'au mieux, ce sont des docu-fictions. Plusieurs de ces œuvres, dont *Fata Morgana*, *Grizzly Man*, *The White Diamond* et d'autres encore, suscitent jusqu'à aujourd'hui des questions relatives au genre. Emmanuel Carrère a déjà soutenu qu'Herzog faisait des films de « fiction dont les traces ont été brouillées comme des pas s'effacent sur le sable²⁵ ». Pour notre part, nous croyons que la méthode d'Herzog instaure une démarche créative singulière étant guidée par une communication émotive avec ses personnages. De cette communication découlent des mises en

²⁴ *Ibid*, p. 127.

²⁵ Emmanuel Carrère est cité par Viva Paci, *La machine à voir : à propos de cinéma, attraction, exhibition*, « Coll Arts du spectacle – Images et sons », France, Presses Universitaires du Septentrion, 2012, p. 151. Récupéré de: http://books.google.ca/books?id=x8I3yFMk8AoC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=Herzog&f=false, consulté en avril 2014.

situation créées de façon commune puisque l'un et l'autre s'influencent et se relancent.

De ce fait, dans l'œuvre de Werner Herzog, la reconstitution tient une place importante. Dans le cas qui nous intéresse, *Little Dieter Needs to Fly* présente un ancien militaire ayant vécu plusieurs années de captivité entre les mains du Pathet Lao, un groupe de rebelles paramilitaires du Laos. Dieter se présente comme un personnage excentrique et volubile qui utilise la caméra pour extérioriser ses sentiments à la manière d'une thérapie. Par moments, Herzog se permettra de lui donner quelques indications de jeu. À titre d'exemple, au début du film, Dieter ouvre et referme successivement la porte de chez lui afin de s'assurer qu'elle n'est pas verrouillée. En visionnant la scène, nous croyons, en tant que spectateurs, qu'il a développé ce tic à la suite de son traumatisme d'otage. Or, ce geste répétitif a été commandé par le réalisateur. En dépit du fait que les « [...] éléments ne sont pas d'origine²⁶ », ce qu'accomplit Herzog avec son personnage est aussi valable et porteur de *vérité* que le passé de ce dernier puisque le message sous-entendu n'est pas dénaturé, il est simplement présenté autrement, c'est-à-dire imagé pour les besoins du cinéma. Herzog dira :

Je raconte une histoire dans laquelle il n'y a pas que les faits. Je cherche à donner une vision plus profonde d'une essence, d'un concentré qui va bien au-delà des faits : en un mot, la vérité, en tant qu'exaltation de la vérité comme il m'arrive de l'appeler. Autrement, les faits ne sont pas si intéressants.²⁷

²⁶ François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, op cit., p. 48.

²⁷ Pepita Ferrari, op cit., 40 min 45 s.

Effectivement, cette scène nous aide à nuancer la psychologie du personnage, à complexifier ce dernier, puisqu'elle met en image la hantise de Dieter. Elle crée un message métaphorique en associant deux éléments fondamentaux : les gestes répétitifs anormaux et l'expérience passée de séquestration. « Et c'est de cet être mêlé, de cet homme et de ses symboles qu'il nous faut nous occuper.²⁸ » De la même manière, le cinéaste communique en créant du sens, en associant des images²⁹, c'est ce que nous regarderons comme symbole pour comprendre.

Tel que soutenu par Herzog, afin d'avoir accès à une vision du monde allant *au-delà des faits*, il reconstitue avec Dieter sa séquestration, révélant des moments surprenants et déconcertants. Alors que l'ex-prisonnier s'enflamme en racontant son histoire atypique, en arrière-plan se trouvent des figurants armés qui incarnent les rebelles. Ce personnage hors-norme participe activement à la reconstitution en proposant également à Herzog des scénarios, afin de faire vivre aux spectateurs son expérience de prisonnier. En effet, Dieter se met lui-même en situation lorsque, les mains ligotées, marchant dans la broussaille, il raconte en détail sa vie aux mains de ses tortionnaires. Il reproduit, en actes et en paroles, le jour de son évasion. Le réalisateur semble être aspiré par l'excitation de ce dernier et chacun nourrit l'autre. Ensemble ils iront au Laos et s'aventureront dans la forêt où Dieter s'agite en étalant

²⁸ Carl Gustave Jung (dir. publ.), Marie-Louise von Franz, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi et Aniela Jaffé, *L'homme et ses symboles*, Espagne, Éditions Robert Laffront, 1990, p. 96.

²⁹ Tel que soutenu par André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1985, 369 p.

son histoire. Dans ce va-et-vient thérapeutique qui s'apparente à une espèce d'exutoire, nous nous demandons alors « jusqu'où iront-ils? »

Selon Goffman, comme discuté dans le chapitre précédent, nous jouons tous des rôles. Dans ce cas-ci, les personnages (filmeur et filmé), en plus de leurs représentations, créeront ensemble leurs scènes. Ces deux acteurs organisent leur spectacle « “à l'intention des autres” personnes³⁰ », en l'occurrence les spectateurs, qui émerge d'une authentique création commune, non pas faite sur un ton cynique³¹, mais empreinte d'une nécessité de vivre cette folie curative à deux. Nous avons également noté que leur interinfluence provoque un changement des rôles puisque, par moments, c'est Dieter qui dirige Herzog ou, du moins, ils réfléchissent ensemble. L'exemple suivant en est éloquent : lors de la scène où l'ancien militaire montre comment déverrouiller des menottes qu'il a lui-même soigneusement scellées autour de ses poignets, Dieter demande à la caméra (Herzog) de se rapprocher et le réalisateur s'exécute.³² Contrairement aux simulations où témoignages et jeux d'acteurs s'entremêlent, Herzog suit un personnage reproduisant ses propres péripéties de connivence avec lui. Les deux ont une *présence-au-monde* sans cesse confirmée par leur échange. En nous basant sur l'interactionnisme symbolique qui a comme objet d'étude les échanges et non les individus seuls, nous pouvons conclure

³⁰ Erving Goffman, *La présentation de soi, la mise en scène de la vie quotidienne, tome 1, op cit.*, p. 25.

³¹ Erving Goffman décrit le cynisme de cette manière : « Quand l'acteur ne croit pas en son propre jeu, on parlera alors de cynisme par opposition à la “sincérité” qu'on réservera aux acteurs qui croient en l'impression produite par leur propre représentation. » *Ibid.*

³² Werner Herzog, *op cit.*, 51 min. 30 s.

que le jeu entre ces deux personnages, qui fabriquent leur représentation théâtrale, prend racine dans leur interaction. Finalement, *Little Dieter Needs to Fly* est un documentaire qui nous donne accès à la relation entre filmeur et filmé, ainsi qu'à leur influence mutuelle, créant à chaque scène des visions authentiques de l'expérience vécue et partagée du moment.

Par ailleurs, puisque le défi du documentariste est de rendre au mieux son expérience vécue avec son sujet, il doit trouver les moyens et les images reflétant sa pensée. Viva Paci, théoricienne et professeure de cinéma, évoque cette éventualité où « l'attraction ³³ » des images cinématographiques forme différentes couches d'interprétation. En effet, Herzog filme, la plupart du temps, des situations sortant de l'ordinaire. C'est pourquoi ces images sont tellement saisissantes, tant au niveau de l'expérience visuelle que du propos, car rarement les lieux ou les personnes choisis par Herzog ont été filmés. L'attraction « peut se révéler [...] là où la machine à voir permet l'épiphanie d'une vision, et dans ces films où filmer veut aussi dire de donner vie à l'expérience d'une pure prise de vue ³⁴ ». Le spectateur est alors étonné d'avoir accès à ce lieu ou à ces situations des plus originales. Ainsi, les paysages, en plus d'être attraction, peuvent agir comme processus communicatif entre le réalisateur et les spectateurs « autre que celui basé sur la compréhension narrative ³⁵ » puisqu'il éveille une émotion, comme nous le rappelait Edgar Morin. Nous avons en effet accès

³³ Terme qu'elle emprunte à Walter Benjamin qui, lui-même, l'emprunte à Eisenstein, maître du montage russe.

³⁴ Viva Paci, *op cit.*, p. 146.

³⁵ *Ibid.*, p. 167.

à la végétation tropicale de la forêt laotienne et, avec elle, à l'impossibilité d'imaginer y survivre seul comme Dieter l'a fait.

Outre l'attraction des lieux et des événements suscitée dans ce film, l'attraction peut aussi concerner les propos. On la retrouve d'ailleurs dans les anecdotes troublantes que Dieter raconte sur son expérience de prisonnier, comme celle-ci où, dans une des scènes d'archives, un journaliste demande à Dieter pourquoi les rebelles lui tiraient dessus. Il répond : « *Just harassment, they will take a gun and they show to you that they put a round in it and they put right on your head and they take the safety off and they go click click click click and they laugh.*³⁶ » Bref, ces attractions sont des situations fascinantes qui « attrapent » l'attention de celui qui regarde pour susciter en lui un émoi.

En documentaire, qu'il s'agisse de mise en situation, de l'influence mutuelle entre les créateurs ou de l'attraction, les moyens utilisés nous révèlent tout compte fait une réalité partagée entre deux personnes. La création commune d'Herzog et de Dieter ainsi que leur relation sont exposées par le biais de divers procédés afin de nous faire re-sentir leur expérience. À l'instar de Chris Marker, nous dirons que : « La vérité n'est peut-être pas le but, mais elle est peut-être la route.³⁷ » Voyons maintenant en

³⁶ Traduction libre : « Juste de l'harcèlement, ils avaient un fusil et ils te montrent qu'ils ont mis une balle dedans et ils te le mettent directement sur la tête en enlevant le cran d'arrêt et ils font clic clic clic clic et ils rient. » Werner Herzog, *Little Dieter Needs to Fly*, *op cit.*, 49 min.

³⁷ Guy Gauthier, *op cit.*, p. 4.

quoi cette recherche de La vérité, qui porte en elle le sceau de l'objectivité, instaure de fausses idées sur le documentaire.

3.3 L'IMAGE SOUVENIR

Dans un article intitulé *Pour en finir avec le mythe de l'objectivité, ou le droit à la subjectivité assumée*, Gilles Marsolais, critique de cinéma, estime que la pratique documentaire « se heurte aujourd'hui à de nombreux obstacles, dont le mythe de l'Objectivité qui est probablement le plus pernicious³⁸ ». À travers la lentille de la caméra, l'objectivité et le réel brut sont mis à mal puisqu'il faut forcément faire des choix de réalisation, d'échelles de plans, de cadrages, etc. En plus, des images d'archives, d'actualités, de scènes filmées avant et après le tournage peuvent être intégrées au documentaire final. Mentionnons également le montage, qui récrée un cadre spatio-temporel et qui représente toujours, au final, une recreation du monde.³⁹ Les principaux éléments composant une scène sont « les personnages, les lieux, le déroulement de l'action et les paroles des protagonistes⁴⁰ ». Ceci étant dit, filmer une scène, même documentaire, implique que les personnes qui se prêtent au jeu peuvent commettre une erreur et rendre ainsi la prise de vue moins vraisemblable. La

³⁸ Gilles Marsolais, « Pour finir avec le mythe de l'objectivité ou le droit à la subjectivité assumée », *24 images*, no 46, 1989, p. 16. Récupéré de : <http://www.erudit.org/culture/images1058019/images1078408/24471ac.pdf>, consulté en novembre 2013.

³⁹ La temporalité du récit, de la narration s'établit surtout au montage par des procédés de coupes, d'associations, de ralentis, d'accélérés.

⁴⁰ François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, op cit., p. 47.

répétition d'un événement, pour la captation de la caméra, ne peut être identique à celui auquel le réalisateur a assisté pour la première fois. Néanmoins, nous croyons que ce qui émane de cette expérience est plus révélateur que les informations primaires auxquelles nous accordons peut-être trop d'importance. Il s'agit de voir « les couches plus profondes de cette réalité que celles, apparentes, auxquelles nous avons tous affaire⁴¹ », ce qui rappelle l'invisible dans le visible de Merleau-Ponty : « ce qu'il y a c'est toute une architecture, tout un "étagement" de phénomènes, toute une série de "niveaux d'être", qui se différencient par l'enroulement du visible et de l'universel sur un certain visible où il se redouble et s'inscrit.⁴² » Dans l'ensemble des décisions prises pour un film, ce qui reste visible, c'est ce double qui nous donne la perception. Ainsi, bien qu'il s'agisse de reconstitution ou de mise en situation, les doubles enfouissent quelque chose en eux et dévoilent une vérité documentaire sur la situation ou les individus mis en image.

The Act of Killing raconte l'histoire d'anciens paramilitaires de l'extrême droite indonésienne du nom de *Pemuda Pancasila* qui, au cours des années 60, massacrèrent près d'un million de personnes. Ce ne sont pas les familles des victimes qui sont mises en avant-plan, mais bien les meurtriers, fiers, expliquant leurs techniques de tuerie. En effet, Joshua Oppenheimer a suggéré à son personnage principal, Anwar Congo, de réaliser un film de fiction basé sur ces meurtres passés. *The Act of Killing* nous donne accès à l'arrière-scène du film de fiction qu'entreprennent Anwar et ses amis. Conscient du fait que braquer une caméra sur un sujet ou une personne n'a rien

⁴¹ Frédéric Sabouraud, « Cinq bonnes raisons de réfléchir autour du cinéma documentaire », *La lettre des pôles, Le documentaire : un genre ou un geste ?* # 09 automne-hiver 2008, p. 4.

⁴² Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op cit., p. 151.

d'innocent, Oppenheimer, à la manière des grands, utilise la caméra comme incitatrice afin de fabriquer avec eux leurs personnages. Il va, ainsi, à la rencontre de la part méconnue de leur histoire. Cette part, c'est vraisemblablement le film qui lui donne naissance et l'expose au grand jour, dès lors que ses protagonistes participent avec ardeur à l'aventure. « "Le cinéma est créateur d'une vie sur-réelle", déclarait, dès 1909, Apollinaire⁴³ », ce qui montre bien que le cinéma crée nécessairement un réel qui n'aurait, peut-être, jamais eu lieu sans lui.

Pourtant, la plus grande barrière qui se dresse devant un réalisateur qui tente d'habituer les gens à sa présence et à la caméra est certainement l'effet profilmique, malgré les rapports privilégiés. Nous savons que si nous sommes filmés, nous serons projetés devant une foule que nous ne connaissons pas, dépossédés de notre image. Un double survit, qui peut durer plus que soi : « L'image et le double sont réciproquement modèles l'un de l'autre. Le double détient la qualité aliénée de l'image souvenir. L'image souvenir détient la qualité naissante du double.⁴⁴ » L'immortalité de l'image, celle qui pourrait nous déformer, effraie, sans oublier que la présence du cinéaste, celle de l'équipe, l'environnement et l'objet caméra peuvent perturber le filmé.

« Nous réagissons souvent en effet comme si la caméra extralucide pouvait nous arracher notre masque socialisé et découvrir, à nos yeux et ceux d'autrui, notre âme inavouée. La preuve n'en est-elle pas que, sitôt appelés devant un

⁴³ Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, op cit., p. 15,

⁴⁴ *Ibid.*, p. 37.

appareil de photos ou de prises de vue, nous “posons”, c’est-à-dire ajustons un masque, notre masque le plus hypocrite : le sourire ou la dignité.⁴⁵ »

Pour cette raison, les réalisateurs qui réussissent à se défaire de ce spectre instaurent alors une relation atypique où la caméra n’effraye plus, mais suscite une participation proactive. L’exemple de Joshua Oppenheimer en est un, tout autant que celui de Werner Herzog et de Wang Bing, car tous nous présentent, avec leurs films, des univers et des histoires impossibles autrement. À quoi tient cette confiance? Évoquant ce lien privilégié entre le réalisateur et le protagoniste, le théoricien Jean-Louis Comolli estime que le documentariste doit pouvoir le créer au-delà du dispositif filmique. S’il n’y a pas de relation, il est inutile de filmer.

[...] si ces deux sujets ne s’engagent pas l’un envers l’autre, la machine prend acte – cruellement – de l’absence de cette relation, de la nullité de cette rencontre. On ne filme pas impunément – et le corps de l’autre, sa parole, sa présence, moins encore.⁴⁶

Bien que notre recherche ne trouve pas de réponse claire à la question de la confiance, nous avons remarqué que chacun de nos réalisateurs à l’étude s’est investi durant plusieurs années auprès de ses personnages. C’est en ayant un sentiment sincère envers les protagonistes, mais aussi en démystifiant l’appareil mécanique que le rapport ne sera plus faussé. Du moins, la relation se présentera à l’écran – presque autant que le tournage le permette – telle qu’elle se déploie dans leur réalité partagée, dans le *monde* au sens où l’entend Merleau-Ponty.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁶ Jean-Louis Comolli, *Voir et pouvoir, L’innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Paris, Éditions Verdier, 2004, p. 162.

3.3.1 JOSHUA OPPENHEIMER ET THE ACT OF KILLING

Charles Perraton, dans le livre *Le documentaire, contestation et propagande*, décrit habilement la démarche de Michel Brault qui pourrait aussi bien décrire le travail qu'entreprend Oppenheimer avec ses protagonistes.

En fait, même s'il sait pertinemment que la caméra dérange et modifie le comportement des gens qu'il filme, Brault n'essaie pas de la dissimuler. De sa position d'observateur, il devient aussi observé. En portant la caméra à son épaule, il profite des effets qu'elle produit sur l'action pour tirer le meilleur de la situation. Un tel usage du dispositif fait passer le documentaire du direct au vécu, puisqu'il laisse aux gens la liberté de jouer, fabuler, « cabotiner » devant et pour la caméra, l'opérateur finissant même par s'inscrire au mouvement. De sorte que plus les gens se sentent libres, plus ils fabulent, et plus ils fabulent, plus ils deviennent eux-mêmes les personnages d'une fable qu'ils produisent et mettent en scène avec l'équipe de production.⁴⁷

En effet, Oppenheimer fait partie du monde de ses protagonistes et, sans réellement s'imposer, mais toujours à la Brault, devient incitateur. Plus encore, il documentera la création du film de fiction d'Anwar où la fabulation de ses protagonistes atteint un apogée. Les personnages se permettent les plus grands jeux, se laissant diriger par la caméra documentaire qui, au même moment que la fictionnelle, se braque sur eux. Ensemble ils *actent* des scènes en incarnant leur rôle présent et passé et recréent des moments de fabulation qui, toujours, servent une certaine réalité documentaire. Nous assistons au processus de co-crédation le plus complet : Oppenheimer propose à Anwar de produire un film de fiction, celui-ci s'exécute avec enthousiasme alors que

⁴⁷ Catherine Saouter (sous la dir.) et al., *Le documentaire contestation et propagande*, Coll. «Documents», Montréal, XYZ éditeur, 1996, p.121-122.

le cinéaste filme le processus. Plus ce dernier filme et plus Anwar joue avec la caméra, se laissant emporter par ses idées de grandeur, sollicitant à tout prix la caméra pour qu'elle le regarde et l'entende. On le voit même analyser son jeu d'acteur lorsqu'il visionne, sur sa télévision, les scènes qu'il a tournées. Anwar et ses acolytes discutent de leur jeu d'acteur, des décors et de leurs costumes afin de rendre le tout aussi plausible que possible. Manifestement convaincu du bien-fondé de leurs crimes, le personnage principal dira : « But we have to show... this is who we are! So in the future people will remember!⁴⁸ » C'est ainsi que le documentaire de Joshua Oppenheimer donne accès à l'arrière-scène du film de fiction de ces chasseurs de communistes.

Par ailleurs, des séquences fictives prennent également part au documentaire. Cette scène presque féérique où des femmes, joliment costumées, dansent dans un décor enchanteur près d'une chute d'eau, en est un exemple. Accompagnant le chant de ces sirènes, on découvre le bras droit d'Anwar, petit et rondet, déguisé en femme. Cette mise en scène prise seule aurait sans doute été ridicule ou inutile, car le rondet travesti, avec ses manières grossières, déborde de son costume. Ainsi, jamais le spectateur n'aura été aussi horrifié par une scène voulant représenter la beauté (les jolies femmes, le paysage superbe, les couleurs éclatantes, le chant envoûtant). Puis, un peu plus loin dans le film, en continuité avec ces scènes, on est témoin de la résurrection d'Anwar au paradis. Les bras levés en croix, il écoute *Born free*, la chanson guidant la danse des sirènes. À côté de lui figurent deux communistes exécutés ayant encore le fil métallique qui a servi à les tuer autour du cou. Un de

⁴⁸ Traduction libre : « Nous devons le montrer... ceci est ce que nous sommes ! Pour que les générations futures se souviennent. » Joshua Oppenheimer, *op cit.*, 6 min. 58 s.

ceux-là remercie Anwar de l'avoir tué et lui remet une médaille d'honneur en guise de gratitude en lui serrant la main.⁴⁹ Ce qu'il y a d'extra-ordinaire – hors de l'ordinaire –, c'est que ces mises en scène viennent éveiller chez celui qui regarde un sentiment d'outrage à la justice des plus vifs, car dorénavant, Anwar le tueur, son bras droit le rondet, et les communistes habitent au paradis où les belles sirènes aux paillettes dansent éternellement.

Joshua Oppenheimer arrive à créer un univers disjoncté où les personnages se mettent en scène pour la caméra. D'ailleurs, nous pouvons y identifier les six formes de reconstitution définies par François Niney. L'auteur les énumère ainsi : « [...] l'interview de témoins oraux [...]; la dramaturgie des "lieux dits" par témoins [...] ou bien par les protagonistes eux-mêmes [...]; l'exemplification par des acteurs rejouant les documents [...]; le docu-fiction de simulation [...]; enfin la fiction [...].⁵⁰ » À l'écran, plusieurs de ces catégories s'entrelacent puisqu'ensemble, réalisateur et protagoniste recréent un film fictionnel dans un film documentaire, mise en abyme rarement utilisée en documentaire. Le cinéaste propose un exposé fascinant sur des hommes qui décident de littéralement « rejouer » leur ancien rôle. À ce propos, Herzog en dit ceci :

In a way, sometimes, I don't believe the bolder line between documentary and fiction is sometimes blurred in Joshua opus magnum film as well. The amount

⁴⁹ Joshua Oppenheimer, *op cit.*, 141 min.

⁵⁰ François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, *op cit.*, p. 48.

*of stylisation, the amount of surrealism, the amount of force... very very strong hand of a movie director is in it.*⁵¹

The Act of Killing présente, avec force, ce qu'il y a de plus troublant dans le documentaire, c'est-à-dire l'inclusion de la fiction. Nous pourrions dire inversement que la fiction dévoile ce qu'il y a de plus fort en documentaire. Souvenons-nous de la scène où les paramilitaires attaquent un village en y mettant le feu. La fillette du bras droit d'Anwar, qui joue une des victimes dans la reconstitution d'attaque, pleure de toutes ses forces, car l'expérience la traumatise. À travers les pleurs de l'enfant, l'accès à ce qu'a pu être cet événement atroce est visible dès l'instant où, pour l'enfant, plus rien de tout cela n'est un jeu. Alors, Anwar entrevoit la souffrance qu'il a pu perpétuer, en voyant l'enfant de son ami souffrir, tandis que l'allégeance communiste de celle-ci est difficilement visible. Et là, tranquillement, une première ombre de doute semble se dessiner sur le visage du meurtrier.

Le second doute d'Anwar apparaît à la fin du film : seul, il retourne sur les lieux du crime se situant sur le toit d'un commerce de sacs à main. Soudain, il a un haut-le-cœur, il vomit. Assistons-nous finalement à l'expression des regrets d'Anwar ? Est-il vraiment dégouté par ses actes du passé ou est-ce une mise en situation du réalisateur ? Cela relève presque de l'impossible de le savoir : « [...] *it's real or isn't real, is fabricated or isn't fabricated, is play acting or isn't play acting. I don't know!*

⁵¹ Traduction libre : « Parfois, je ne crois pas à une ligne franche entre documentaire et fiction et c'est aussi flou dans le film opus magnum de Joshua. La qualité de la stylisation, du surréalisme, de la force... le travail très talentueux d'un réalisateur est dans ce film. » Entrevue du producteur exécutif du film, Werner Herzog, à 4 min. 35 s. Récupéré de : <http://www.youtube.com/watch?v=LLQxVy7R9qo>, consulté en décembre 2013.

*And I think, for that reason, it becomes an amazing moment.*⁵² » Par contre, en sachant que « l'imaginaire se nourrit de la vérité⁵³ », il ne serait pas faux de penser qu'Oppenheimer essaie de nous communiquer ce sentiment de haut-le-cœur que son personnage a possiblement ressenti à un moment ou un autre. À moins que le réalisateur n'ait voulu représenter notre propre écœurement? Ce qui est sûr, si ce n'est pas authentique, c'est qu'Anwar a bien voulu l'*acter*.

3.4 VÉRITÉS ET MENSONGES

Le documentaire est donc peu ou prou un vecteur mêlant la vérité, le réel (comme nous l'avons défini dans les chapitres précédents) et les points de vue (des auteurs, des protagonistes). C'est ce processus qui permet de parler de documentaires de création – qui ne sont pas uniquement des enregistrements du réel, mais des œuvres artistiques : un regard sur le monde est proposé, une position esthétique est assumée. L'affirmation de Morin concernant le cinéma prend ici tout son sens :

Il y a deux façons de concevoir le cinéma du réel. La première est de prétendre donner à voir le réel. La seconde est de se poser le problème du réel. De même il y avait deux façons de concevoir le cinéma-vérité. La première était de prétendre apporter la vérité. La seconde était de se poser le problème de la vérité. Or nous devons le savoir, le cinéma de fiction est dans son principe beaucoup moins illusoire, et beaucoup moins menteur que le cinéma dit

⁵² Traduction libre : « Est-ce réel ou pas, est-ce fabriqué ou pas, est-ce jouer ou non. Je ne sais pas ! Et je pense que c'est pour cette raison que cela devient un moment incroyable. » Entrevue du producteur exécutif du film, Errol Morris, à 10 min 40 s. *Ibid.*

⁵³ Guy Gauthier, *op cit.*, p. 248.

documentaire, parce que l'auteur et le spectateur savent qu'il est fiction, c'est-à-dire qu'il porte sa vérité dans son imaginaire. Par contre, le cinéma documentaire camoufle sa fiction et son imaginaire derrière l'image reflet du réel.⁵⁴

Or, la croyance que nous avons longtemps entretenue, à savoir que le documentaire est plus réel que la fiction scénarisée, est trompeuse. La réalité du documentaire suppose toujours une subjectivité, une construction faite du regard de ses créateurs, du montage qui crée des ellipses et de ses effets, d'une surenchère d'illusions qui contiennent des vérités sur le monde et non pas une seule, immuable. Nous en concluons que les catégories ne sont pas aussi étanches qu'on l'a longtemps pensé.

Aux deux bouts de la ligne, il y a toujours un peu de fiction dans le documentaire (ne serait-ce que la transformation du temps en récit par le montage), et un peu de documentaire dans la fiction (ne serait-ce que l'empreinte du temps passé dans et depuis le tournage). Entre les deux, les mille variations possibles [...].⁵⁵

Le cinéma est, après tout, une succession d'images fabriquées pour créer un faux-semblant. Mais n'est-il pas aussi possible d'affirmer que « Le visible, ce qui passe pour vrai, est illusion : la vérité s'énonce sur le monde fictif, illusoire⁵⁶ »? Dans un monde où le sens donné à toute chose dépend de l'interaction que nous avons avec les autres (interactionnisme symbolique), où nous sommes en continuelle représentation

⁵⁴ André Loiselle, *Le cinéma de Michel Brault, à l'image d'une nation*, Paris, l'Éditions l'Harmattan, 2005, p. 102.

⁵⁵ François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, *op cit.*, p. 45.

⁵⁶ François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran – Essai sur le principe de réalité documentaire*, *op cit.*, p. 298.

(Goffman), où nous avons affaire à l'invisible du monde qui est relié d'une façon intangible à tous les êtres (Merleau-Ponty), ne serait-il pas insensé de demander au documentaire qui a la vie comme matière première de nous la restituer? Certes, le documentaire ne peut qu'inventer sans cesse pour arriver à ses fins, à son message, à sa vision... et peut-être à une vérité.

CONCLUSION

Un grand nombre de réalisateurs documentaires s'inspirent de techniques de communication interpersonnelle, dans le but d'engager rapidement une relation de confiance avec leurs personnages. Dès lors, ces techniques de communication servent essentiellement à faire « croire », instaurant une relation non égalitaire où seul le réalisateur est conscient du sous-jacent non-dit de ses intentions. Le procédé se concrétise par des astuces visant à influencer, diriger et provoquer des réponses. Bien que le protagoniste accepte de participer au film, le réalisateur – de par son statut et de par l'objet caméra – se trouve en position de force. L'appareil filmique est braqué vers les protagonistes, rarement sur l'auteur. Les propos de Joshua Oppenheimer amènent une nuance fort intéressante sur le rapport instauré par la caméra et expliquent en quoi celle-ci fausse déjà cette idée préconçue du réel.

Plutôt que de faire semblant de filmer des gens dans leur vie quotidienne, en ignorant le fait que quand je filme un enfant qui va à l'école, l'événement de sa journée n'est pas l'école, mais le film qui se fait, je voulais assumer le fait qu'une caméra induit toujours une performance.¹

C'est sans doute pourquoi la question de l'objectivité voulant que le réalisateur documentaire n'intervienne en aucun cas sur ce qu'il filme est en soi une idée erronée. Filmer c'est toujours apporter un point de vue. Nous pouvons également dire que le cinéaste tente d'imaginer d'autres façons de voir le monde et de l'habiter, de

¹ Isabelle Regnier, « Joshua Oppenheimer : "Je cherchais des monstres, ils étaient normaux." », *Le Monde*, 9 avril 2013. Récupéré de : http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/04/08/joshua-oppenheimer-je-cherchais-des-monstres-ils-etaient-normaux_3156169_3246.html, consulté en avril 2014.

voir de « multiples habiter² ». Faire un film, alors, en proposant sa présence au monde en interaction avec le filmé, c'est déjà assumer une posture. La sensibilité des artistes nous met en contact avec ces nouvelles visions. Corinne Maury suggèrera de regarder du côté des cinéastes-poètes. En effet, peut-être faut-il se questionner sur une autre problématique que celle du réel qui est d'un illogisme persistant dans l'histoire du cinéma, et qui ne cesse de hanter les documentaristes. Dans notre démarche de réalisatrice, nous nous sommes aussi heurtée à de tels arguments, lorsque le scénario proposé semblait être trop fictionnel. Au cinéma, questionner le style de procédé utilisé, par exemple, nous semble plus approprié qu'une revendication du réel.

Pour ce travail de réflexion, nous avons proposé deux hypothèses qui se sont articulées de cette manière : d'abord, nous avons établi que la communication basée sur l'émotion entre filmeur et filmé est créatrice. Nous avons aussi démontré que l'engagement de l'un et de l'autre produit des images et des sons sensibles avec lesquelles nous pouvons entrer en contact grâce à l'objet filmique. Plus encore, nous avons aussi affirmé que le spectateur, en donnant sens aux images, accède et vit les affects partagés par celles-ci dans une circularité intemporelle. L'approche phénoménologique que nous avons adoptée, en nous basant principalement sur la pensée du philosophe Maurice Merleau-Ponty, est le centre à partir duquel nous sommes partie afin d'affiner notre analyse des films choisis de Wang Bing, de Werner Herzog et de Joshua Oppenheimer. Cette approche fut argumentée et soutenue principalement par les théoriciens Erving Goffman, François Niney et Edgar Morin, qui nous ont permis d'articuler un raisonnement plus pointu et rigoureux de la proposition de départ. Grâce à ces auteurs, nous avons pu analyser certains segments de conversations entre des réalisateurs et des protagonistes afin d'y déceler les relations intimes et personnelles mises en image, mais aussi afin de mieux

² Corinne Maury, *op cit.*, p. 16.

comprendre le processus de création commune entre le filmé et le filmeur. Nous en avons conclu que lorsque le cinéaste offre une relation sincère à son personnage, dans laquelle il incarne une présence au monde émotive, cela permet *l'interinfluence* comme procédé créatif, et là s'opère la magie du cinéma. Au final, le film donné à voir est une co-crédation entre filmeur et filmé.

Ainsi, alors que certains tentent d'instrumentaliser la relation réalisateur-protagoniste en y rattachant des techniques de communication et que d'autres font des amalgames entre œuvre d'art et vérité des faits, Gilles Deleuze répond ceci : « [...] l'œuvre d'art n'est pas un instrument de communication. L'œuvre d'art n'a rien à faire avec la communication. L'œuvre d'art ne contient strictement pas la moindre information.³ » En donnant au cinéma documentaire le devoir de nous apprendre ou nous faire voir du vrai, nous créons peut-être un problème ontologique relatif au genre, et à sa définition qu'il faudrait repenser. Corinne Maury, pour sa part, suggère une définition qui s'articule autour du cinéaste-poète et selon laquelle le réalisateur envisage l'art comme une manière de redécouvrir le monde et de se libérer des conventions mimétiques établies pour le documentaire. Le cinéaste-poète essaiera plutôt de manier le paraître du réel pour donner accès aux transparaître (s) et ainsi dépasser les premières apparences. Il bouscule le langage cinématographique et tente de présenter une réalité unique qui dit du vrai sur ses personnages et sur les événements présentés. C'est d'ailleurs peut-être la caméra, distancée et sans une présence au monde engagée, qui ne dit pas vrai, puisqu'elle n'offre qu'une vision aplatie d'un réel multiple. Les films des cinéastes-poètes conçoivent que le spectateur au regard actif est à l'affut de l'émotion partagée. À titre d'exemple, ne pouvons-nous pas dire que la

³ Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création », *Le peuple qui manque*, plateforme curatoriale, 1987, conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis. <http://www.lepeuplequimanque.org/acte-de-creation-gilles-deleuze.html>, consulté en novembre 2013.

chronologie simultanée établie par Wang Bing, dans sa trilogie, à l'aide de l'apparition sporadique des festivités du Nouvel An chinois, que les images de bombardements aériens proposées par Werner Herzog, soutenues par divers styles de musique, que la mise en scène des sirènes enchanteresses accompagnées des protagonistes meurtriers de Joshua Oppenheimer, engagent le spectateur dans un décryptage du monde? Toutes ces scènes qui tordent la réalité présentent un point de vue nouveau sur les événements mis en images. « Le poète-cinéaste invite le spectateur à une re-figuration poétique du réel qui puisse le restituer aux être(s)-là du monde, à leur présence jusque-là recouverte et opacifiée par les usages, les clichés et les représentations premières.⁴ » Ce cinéaste *re-présente*, à l'aide du langage cinématographique, dans le but de faire ressentir des émotions aux spectateurs et de leur permettre de se joindre à lui en se retrouvant dans la chair du monde. En somme, le cinéaste-poète est un artiste qui ne tente pas d'exprimer *le vrai*, mais d'exposer une réalité vraie : la sienne. Après tout, le sujet d'un film c'est forcément sa propre mise au monde.

⁴ Corinne Maury, *op cit.*, p. 16.

BIBLIOGRAPHIE

- Barbaras, Renaud. 1997. *Merleau-Ponty*. Coll. « Philo-philosophes ». Paris : Éditions Ellipses marketing, 63 p.
- Bazin, André. 1985. *Qu'est-ce que le cinéma* Bazin. Paris: Les Éditions du Cerf, 369 p.
- Bergson, Henri. 1995. *Cours III : Leçon d'histoire de la philosophie moderne-Théorie de l'âme*. Paris : Éditions Presses universitaires de France, 1995, 205 p.
- Bergson, Henri. 2008. *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris : Presses Universitaires de France, 708 p.
- Bizern, Catherine. 2002. *Cinéma documentaire, Manières de faire, formes de pensée*. Paris : Addoc et Éditions Yellow Now, 219 p.
- Bonan, Ronald. *Merleau-Ponty*. 2011. Coll. « Figure du savoir ». Paris : Société d'édition Les Belles Lettres, 237 p.
- Carontini, Enrico. 2011. *L'éthique téléologique eudémoniste : La pensée éthique d'Aristote* » texte proposé lors du cours de « Communication et éthique appliquée », Montréal : Université du Québec à Montréal, 6 p.
- Choukroun, Jacques. 2007. « Rencontre avec Wang Bing ». *Les cahiers de la cinémathèque*: février, no 78, p. 70-74.
- Comolli, Jean-Louis. 2004. *Voir et pouvoir, L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Paris : Éditions Verdier, 768 p.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1980. *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*. Coll. « Critique », Paris: Éditions de Minuit, 645 pages.
- De Queiroz, Jean-Manuel et Marek Ziolkowski. 1997. *L'Interactionnisme symbolique*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 140 p.

Dupuy, Jean-Pierre. 1999. *Aux origines des sciences cognitives*. Paris : Éditions La Découverte & Syros, 187 p.

Gauthier, Guy. 2005. *Le documentaire, un autre cinéma*. Coll. « Armand Colin cinéma ». Paris : Éditions Armand Colin, 351 p.

Goffman, Erving. 1973. *La présentation de soi, la mise en scène de la vie quotidienne, tome 1*. France : Les Éditions de Minuit, 251 p.

_____. 1974. *Les rites d'interaction*, France : Les Éditions de Minuit, 230 p.

Gunn, William. 2001. *Un cinéma de Non-Fiction, le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*. France : Université de Provence, Service des publications, 257 p.

Heinich, Nathalie. 2007. *Comptes rendus : à Walter Benjamin, Pierre Bourdieu, Norbert Elias, Erving Goffman, Françoise Héritier, Bruno Latour, Erwin Panofsky, Michaël Pollak*. France : Les Impressions nouvelles, 182 p.

Jullien, François. 2003. *La valeur allusive*. Paris : Presses Universitaires de France, 312 p.

Jung, Carl Gustave (dir.), Marie-Louise von Franz, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi, Aniela Jaffé. 1990. *L'homme et ses symboles*. Espagne: Éditions Robert Laffont, 320 p.

Levinas, Emmanuel. 1990. *Totalité et infini*. Coll. « Biblio Essais ». Paris : Édition Le Livre de Poche, 346 p.

Loiselle, André. 2005. *Le cinéma de Michel Brault, à l'image d'une nation*. Paris : Éditions l'Harmattan, 340 p.

Maffesoli, Michel, 2006/2. « L'étoffe du réel ». *Sociétés*, no 92, pp. 77-90.

Maubourguet, Patrice (dir. pul.). 2001. *Larousse*. Éditions Larousse, Paris, 1790 p.

Maury, Corinne. 2011. *Habiter le monde : éloge du poétique dans le cinéma du réel*. Coll. « Côté cinéma ». Belgique : Éditions Yellow now, 188 p.

Merleau-Ponty, Maurice. 2010. *Le visible et l'invisible*. Mesnil-sur-l'Estrée : Éditions Gallimard, 359 p.

_____. 1964. *L'Oeil et l'Esprit*. France : Éditions Gallimard, 92 p.

_____. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Coll. « Bibliothèque des idées ». Paris : Éditions Gallimard, 531 p.

_____. 1958. *Sens et non-sens*, Coll. « Pensées », Paris : Les Éditions Nagel, 331 p.

Morin, Edgar. 2005. *Introduction à la pensée complexe*. France : Éditions du Seuil, 158 p.

_____. 1978. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris : Éditions de Minuit, 250 p.

Nichols, Bill. 2010. *Introduction to documentary*. Indiana: University Press; 2nd ed. Edition, 368 p.

Niney, François. 2009. *Le documentaire et ses faux-semblants*. Paris : Éditions Klincksieck, 207 p.

_____. 2002. *L'épreuve du réel à l'écran – Essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles : Éditions de Boeck Université, 347 p.

Kant, Emmanuel. 2008. *Anthropologie du point de vue pragmatique*, Précédé de Michel Foucault, « Introduction à l'Anthropologie ». Paris : Éditions Vrin, 267 p.

Ravault, René-Jean. 2002. « Is there a Bin Laden in the Audience? ». *Prometheus*, vol 20, no 3, p. 295-300.

Ragel, Philippe (dir.) et al. 2008. *Abbas Kiarostami, Le cinéma à l'épreuve du réel*. Toulouse : Université de Toulouse II – Le Mirail / LARA, Éditions Yellow Now, 239 p.

Rey, Alain (dir. pul.). 1990. *Le Petit Robert de la langue française*. Éditions SEJER Éditis, Paris, 2800 p.

Sabouraud, Frédéric. 2008. « Cinq bonnes raisons de réfléchir autour du cinéma documentaire ». *La lettre des pôles, Le documentaire : un genre ou un geste ?*, # 09 automne-hiver, p. 4-5.

Saouter, Catherine (sous la dir.) et al. 1996. *Le documentaire contestation et propagande*. Coll. « Documents ». Montréal : XYZ éditeur, 160 p.

Sfez, Lucien. 1988. « Naissance du tautisme ». Chap. dans *Critique de la communication*, p. 81-118. Paris : Éditions du Seuil.

Simondon, Gilbert. 1989. *L'individuation psychique et collective*. Paris : Editions Aubier, 1989, 293 p.

Zagaglia, Paolo, Michel, Ginter, Henri Sonet et Kathleen de Bethune. 1982. *Cinéma et réalité*. Coll. « Société et cinéma », Belgique: Éditions Vie ouvrière Bruxelles, 196 p.

FILMOGRAPHIE

Bing, Wang. 2003. *À l'ouest des rails*, DV, coul., 551 min. Chine : Wang Bing Film Workshop et The Hubert Bals fund of the Rotterdam Festival.

Flaherty, Robert. 1922. *Nanook of the North*, Film 35 mm, noir et blanc, 79 min. France et États-Unis : Les Frères Révillon et Pathé Exchange.

Herzog, Werner. 1997. *Little Dieter Needs to Fly*, DV, coul., 80 min. Allemagne, Angleterre et France : Werner Herzog Filmproduktion, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), ZDF Enterprises, British Broadcasting Corporation (BBC), Arte, Media Ventures et Outpost Studios.

Marker, Chris. 1983. *Sans soleil*, Film 16mm, coul. et noir/blanc, 54 min. France : Argos Films.

Oppenheimer, Joshua. 2012. *The Act Of Killing*, DV, coul., 159 min. Danemark, Royaume-Uni et Norvège : Final Cut for Real.

Pepita, Ferrari. 2008. *L'art du réel, le cinéma documentaire*, DV, coul., 97 min. Montréal : ONF.

RESSOURCES EN LIGNE

Ars Industrialis. « Transindividuation ». *Association internationale pour une politique industrielle des technologies de l'esprit*. Collectif de distribution libre d'articles philosophiques, récupéré de : <http://arsindustrialis.org/vocabulaire-ars-industrialis/transindividuation>, consulté en mai 2014.

Bergala, Alain. « Entretien entre Alain Bergala et Wang Bing ». *Le cinématographe*. Récupéré de : http://www.lecinematographe.com/Entretien-entre-Alain-Bergala-et-Wang-Bing_a210.html, consulté en septembre 2013.

Bonicco, Céline. 2006-07. « Goffman et l'ordre de l'interaction, Un exemple de sociologie compréhensive », *Philonsorbonne*, no 1, 129 p. edph.univ-paris1.fr/phs1/bonicco.pdf, consulté en novembre 2013.

Deleuze, Gilles. 1987. « Qu'est-ce que l'acte de création ». *Le peuple qui manque plateforme curatoriale*, conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis.

<http://www.lepeuplequimanque.org/acte-de-creation-gilles-deleuze.html>, consulté en novembre 2013.

Dudemain, André. 2007. « La question du chamanisme dans *Nanook of the North* et *Le journal de Knud Rasmussen*, L'âme est un voyageur imprévisible. » *24 images* : no 134, p. 54-57. Récupéré de :

<http://www.erudit.org/feuillete/index.html?images1058019.images1108748@76>, consulté en juin 2013, 77 p.

Gulcevahir, Sahin. « La phénoménologie du corps et de l'intersubjectivité incarnée chez Gabriel Marcel et Merleau-Ponty ». Proposition de thèse : Université de Paris-Sorbonne. Récupéré de :

http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/GULCEVAHIR_SAHIN_Position.pdf, p. 3, consulté en novembre 2013.

Les entretiens aVoir-aLire. 2012. « Entretien avec Wang Bing ».

<http://www.avoir-alire.com/entretien-avec-wang-bing>, consulté en octobre 2013.

Marsolais, Gilles. 1989. « Pour finir avec le mythe de l'objectivité ou le droit à la subjectivité assumée ». *24 images* : n° 46, p. 16-17. Version numérique: <http://www.erudit.org/culture/images1058019/images1078408/24471ac.pdf>, consulté en novembre 2013.

Paci, Viva. 2012. *La machine à voir : à propos de cinéma, attraction, exhibition*. « Coll Arts du spectacle – Images et sons », France : Presses Universitaires du Septentrion, 289 p. Récupéré de: http://books.google.ca/books?id=x8I3yFMk8AoC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q=Herzog&f=false, consulté en avril 2014.

Isabelle Regnier, « Joshua Oppenheimer : “Je cherchais des monstres, ils étaient normaux.” », *Le Monde*, 9 avril 2013. Récupéré de : http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/04/08/joshua-oppenheimer-je-cherchais-des-monstres-ils-etaient-normaux_3156169_3246.html, consulté en avril 2014.

Rey, Alain (dir. publi.). *Le Grand Robert de la langue française*, 3^e édition entièrement revue et corrigée (2001). 6 vol., version numérique.

« *Werner Herzog and Errol Morris talk about The Act of Killing* ». 2013. 12 min. <http://www.youtube.com/watch?v=LLQxVy7R9qo>, consulté en décembre 2013.